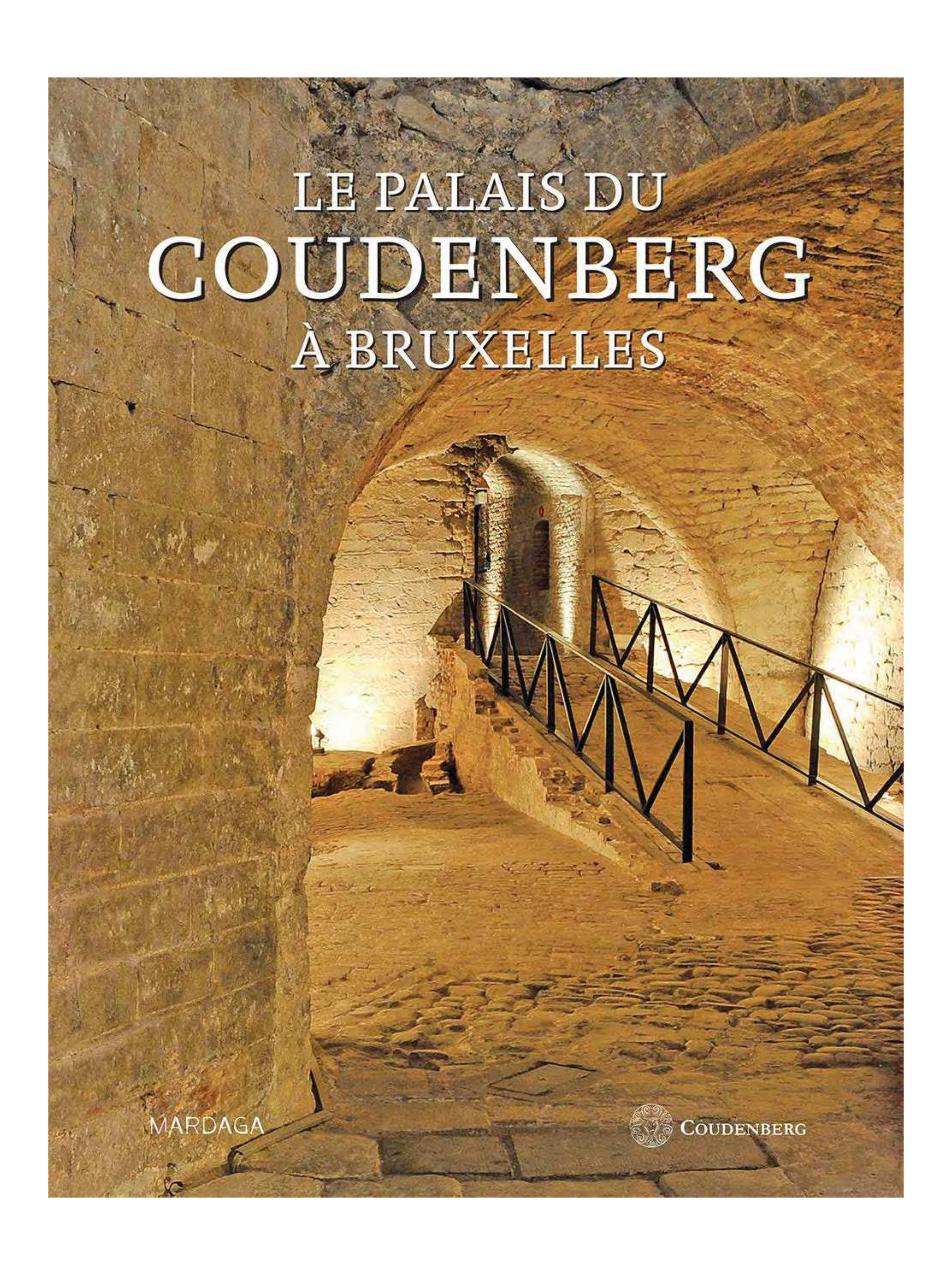

LE PALAIS DU
COUDENBERG
À BRUXELLES
MARDAGA
COUDENBERG

LE PALAIS DU COUDENBERG À BRUXELLES

Du château médiéval au site archéologique

DIRECTION SCIENTIFIQUE :
Vincent Heymans

COORDINATION :
Laetitia Cnockaert et Frédérique Honoré

AUTEURS :
P. Anagnostopoulos, A. Buyle, P. Charruadas, L. Cnockaert,
M. de Waha, S. Demeter, Y. Devos, C. Dickstein-Bernard,
A. Dierkens, M. Fourny, C. Gaier, M. Galand, D. Guilardian,
S. Guri, V. Heymans, J. Houssiau, J.-P. Huys, C. Loir, P. Lombaerde,
M. Meganck, S. Modrie, C. Paredes, P. Sosnowska, S. van Sprang,
B. Vannieuwenhuyze, A. Vanrie



MARDAGA

Cette publication a été réalisée par l'ASBL Palais de Charles Quint, à l'initiative de la Région de Bruxelles-Capitale et de la Ville de Bruxelles

Direction scientifique: Vincent Heymans

Coordination: Laetitia Cnockaert et Frédérique Honoré

Auteurs: Pierre Anagnostopoulos, Anne Buyle, Paulo Charruadas, Laetitia Cnockaert, Michel de Waha, Stéphane Demeter, Yannick Devos, Claire Dickstein-Bernard, Alain Dierkens, Michel Fourny, Claude Gaier, Michèle Galand, David Guilardian, Shipé Guri, Vincent Heymans, Jean Houssiau, Jean-Philippe Huys, Christophe Loir, Piet Lombaerde, Marc Meganck, Sylvianne Modrie, Cecilia Paredes, Philippe Sosnowska, Sabine van Sprang, Bram Vannieuwenhuyze, André Vanrie
Leurs titres et institutions sont donnés en fin de volume

Comité scientifique: Vincent Heymans (président), Pierre-Paul Bonenfant †, Marcel Celis, Stéphane Demeter, Alain Dierkens, Michel Fourny, Sylvianne Modrie, Anne Vandenbulcke, André Vanrie

Le comité scientifique déplore la disparition d'un de ses membres en cours d'élaboration de l'ouvrage: le professeur Pierre-Paul Bonenfant, président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, associé à la présente entreprise dès ses débuts. Son décès a privé l'équipe rédactionnelle de sa participation à l'écriture des chapitres ayant trait aux fouilles archéologiques

Conseil d'administration: Stéphane Demeter (président), Anne Vandenbulcke (vice-présidente), Pierre-Paul Bonenfant †, Michel Burstin †, Geoffroy Coomans de Brachène, Laurent Delvaux, Jean-Pierre Demeure, Anne de San, Alain Dierkens, Michel Fourny, Edgard Goedleven, Vincent Heymans, Pascale Ingelaere, Tom Sanders, Freddy Thielemans, Anne Tiebault, Michel Van Roye, Thierry Wauters

Traduction du néerlandais: Gitracom (Patrick Priem)

Graphisme: Mardaga, Véronique Lux

Relecture orthographique: Catherine Meeús

Impression: Snel, Vottem

Couverture: cave de l'ancien corps de logis du palais, telle que visible dans le site archéologique du Coudenberg (photo 2009) / *Curia Brabantiae in celebri et populosa urbe Bruxellis*, gravure de Claes Jansz. Visscher d'après un dessin de Jean Van de Velde, 17e siècle / Cruche en terre cuite rouge vernissée, 17e siècle

Rue du Collège, 27
B-1050 Bruxelles (Belgique)

www.editionsmardaga.com

D. 2014-0024-1
ISBN 978-2-8047-0156-7

CHAPITRE 8

LA MAGNIFICENCE DU PRINCE

Jean-Philippe Huys, Cecilia Paredes & Sabine van Sprang

DES DUCS DE BOURGOGNE À PHILIPPE II

À la fin de l'époque médiévale, la magnificence, notion qui recouvre toutes les formes de démonstrations intentionnelles de richesse, de luxe et de splendeur, était considérée comme une vertu du Prince et encouragée comme telle [1]. L'environnement physique et matériel des cours européennes s'est bâti sur ce concept. Autant que l'architecture princière, différents types d'objets ont contribué à son expression.

Au palais de Bruxelles, souverains, régents ou gouverneurs se sont entourés d'« objets de magnificence », fruits de commandes, de cadeaux ou d'héritages. Prisés pour leur matérialité, leur valeur artistique ou historique, ceux-ci ont été considérés, suivant les circonstances, comme partie constitutive d'une trésorerie, d'une collection, de décors, comme supports de dévotion et instruments de la rhétorique du pouvoir. Pareillement, ils ont été les sujets de mises en scène de la majesté princière parfois à l'opposé l'une de l'autre : thésaurisés ou déployés avec ostentation lors de cérémonies profanes ou religieuses.

Au cours des 15e et 16e siècles, le palais du Coudenberg a été l'objet d'importantes transformations aussi bien dans son aspect extérieur que dans sa décoration intérieure [2]. Son architecture et son décor ont évolué conformément au nouveau statut de la demeure. Résidence favorite des ducs de Bourgogne, le palais intègre après le mariage de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche (1477), un réseau plus large de demeures princières dispersées sur un territoire qui comprend le Nord-Pas-de-Calais, le comté de Bourgogne, les Pays-Bas, l'Autriche et le Tyrol. L'ancrage progressif de la cour à Bruxelles durant cette période correspond aux premiers moments de la formation de l'une des plus grandes dynasties d'Europe. Issue de la fusion des maisons de Bourgogne et de Habsbourg, celle-ci s'est enrichie tout au long du 16e siècle d'alliances qui progressivement étendent son rayonnement à l'Europe entière. De fait, durant cette période, la décoration du palais se diversifie et s'ouvre à de nouvelles formes d'expressions artistiques. La tradition de mécénat et de collection de la cour bourguignonne, la manière de mettre les œuvres au service du pouvoir se conjuguent aux pratiques en usage à la cour des Habsbourg [3]. Le caractère des collections réunies et exposées au palais du Coudenberg reflète la construction d'une identité politique dans ce climat de symbiose culturelle.

Lorsqu'en 1559 Philippe II regagne définitivement la péninsule ibérique, l'ambiance décorative des nouveaux palais espagnols qu'il y transforme ou édifie est largement inspirée par celle des résidences qu'il avait fréquentées dans les Pays-Bas, spécialement par le palais de Bruxelles [4].

Sous les ducs de Bourgogne

À partir de 1430, le palais du Coudenberg devient la résidence favorite de Philippe le Bon (1419-1467). L'aura de la résidence, qui accueille déjà à demeure une partie de l'ancienne collection des ducs de Brabant [5], est alors rehaussée par la présence des collections de la maison de Bourgogne dont Philippe le Bon est l'héritier. L'étendue et la splendeur des collections d'objets d'art constituées sur l'héritage des ducs de Berry par Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire jouissent au 15e siècle d'une renommée européenne [6]. Une intense activité de mécénat touchant à tous les domaines de l'expression artistique, doublée d'une politique d'ostentation délibérément entretenue, fonde leur constitution. Grâce aux aménagements conséquents entrepris par Philippe le Bon, notamment la construction de la large salle d'apparat dite Aula Magna [7], le palais du Coudenberg se mue en un théâtre digne de ces démonstrations de magnificence. À Bruxelles comme ailleurs, les récits des chroniqueurs et l'iconographie soulignent à cette époque l'attrait particulier exercé par trois principales catégories d'objets : les tapisseries et les textiles précieux, les joyaux et l'orfèvrerie profane et religieuse.

Il était dit que nulle part ailleurs dans le monde, il n'y a d'aussi coûteux trésors [1]

Cecilia PAREDES

Il est difficile de rendre compte des œuvres ayant réellement séjourné au palais du Coudenberg de manière plus permanente à cette époque. La vie de cour toujours itinérante suppose en effet une dispersion des collections tandis que les déplacements d'une résidence à l'autre s'accompagnent d'impressionnants convois d'objets précieux nécessaires à la décoration et aux démonstrations du faste de la cour. Les résidences ducales sont pourvues de dépôts ou réserves de trésors. Les « chambres des joyaux » forment sur l'ensemble du territoire une sorte de réseau dont font partie celles du palais de Bruxelles. Les multiples convois acheminés au départ de Lille et de Bruxelles vers Bruges en 1468 en raison de la célébration du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York et du chapitre de la Toison d'or dans cette ville en témoignent [2]. Au palais de Bruxelles, ces collections d'objets sont confiées au garde des joyaux et abritées, toutes catégories confondues, dans différentes salles [3]. Celles-ci sont visitées dans un climat intimiste par des hôtes de marque. L'hiver 1467-1468, Philippe le Bon honore Leon de Rozmital, frère de la reine de Bohême, d'une visite de son trésor à l'issue d'un festin mémorable qu'il fait donner au palais. *Il est dit que nulle part ailleurs dans le monde il n'y a d'aussi coûteux trésors*, rapporte l'un des compagnons du seigneur tchèque avant d'évoquer, avec émerveillement et estimatifs à l'appui, les objets qui lui sont montrés dans différents cabinets du palais [4]. Comme pour les tapisseries, ce témoin souligne également la prodigieuse envergure de l'ensemble : *il y avait tant de coûteux joyaux qu'ils ne purent tous être vus de nous* [5]. Les inventaires dressés au palais permettent de compléter cette évocation. Entrent dans la composition du trésor, l'orfèvrerie religieuse utilisée à l'ornement de la chapelle, l'orfèvrerie profane et la vaisselle d'or, d'argenterie, de cristal ou de matières précieuses employées à l'ornement des banquets. Les bijoux, fermaux, colliers, bagues et patenôtres, complétant les parures à l'époque, comptent parmi les pièces les plus précieuses. L'un des chapeaux ducaux et le fermail dit des trois frères, perdus à l'issue de la bataille de Nancy en 1477 lors de la défaite de Charles le Téméraire, figurent parmi les pièces les plus renommées [6].







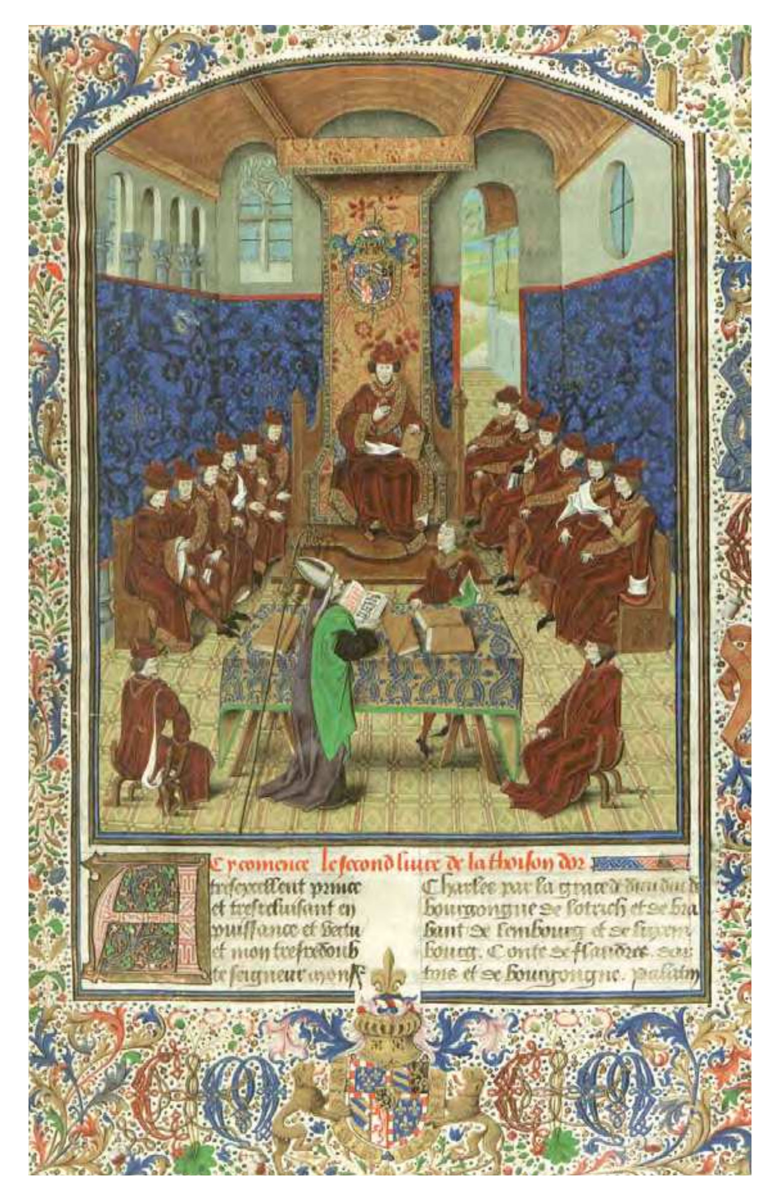
⇧ Le chapeau garni de perles, la « rose » et les « trois frères » de Charles le Téméraire. Miniature sur feuillet isolé, Allemagne du Sud, vers 1545.

⬀ *Le Char de Triomphe avec le trésor de l'Empereur.* Aquarelle et lavis sur parchemin d'un maître allemand, vers 1606. Copie d'après « le maître de l'artillerie » conservé à l'Albertine à Vienne (inv. D256).

⇨ Détail de l'*Arc de Triomphe de Maximilien* : la salle aux trésors. Gravure d'Albrecht Altdorfer et son atelier, vers 1515.

Déjà glorifié par la présence du trésor de Bourgogne, le palais est également appelé à devenir le dépositaire du trésor de l'ordre de la Toison d'or. Ce trésor englobe à peu près la même catégorie d'objets que ceux cités précédemment. Les joyaux ont pour fonction de servir à l'apparat des chapitres de l'ordre [8] lors des cérémonies liturgiques, cortèges et processions que ces réunions impliquent. Des objets aussi précieux et singuliers que la *Croix du Serment* [9] et, dans un autre registre, les parements d'autel brodés d'or, de cristaux et de perles conservés au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne témoignent encore aujourd'hui de la richesse et de la valeur artistique de cet autre ensemble associé au palais [10]. À Bruxelles, ces ornements sont également employés à l'expression de la dignité de l'ordre lors des cérémonials de cour au départ du palais. Les chevaliers de la Toison d'or revêtent leurs vêtements d'apparat à l'occasion des multiples processions funèbres, baptêmes et autres cérémonies urbaines qui ponctuent le paysage bruxellois. L'une des pièces maîtresses parmi les joyaux qui le composaient est la tenture de *L'Histoire de Gédéon*. Commandée en 1449 par Philippe le Bon aux marchands-tapissiers, Robert Dary et Jean de l'Ortie, cette série – l'une des plus somptueuses jamais réalisées à l'époque – compte huit pièces mesurant 5,60 m de haut et cumulant, une fois placées côte à côte, environ 98 m de long. Ce chef-d'œuvre, *La plus riche tapisserie qui oncques entra en court de Roy...*, suscite l'admiration à La Haye où elle sert pour la première fois à l'occasion de la tenue du chapitre en 1456.

Dans ces mises en scène éphémères, les tapisseries occupent la première place en vertu de leur monumentalité portable, leur richesse décorative et leur iconographie variée [11]. L'inventaire dressé au début du règne de Philippe le Bon [12] énumère des centaines de chambres de riches pièces de velours ou de soie, le plus souvent brodées d'or, des tapisseries à thèmes historiques ou inspirées de romans médiévaux, des mille-fleurs égayés de scènes champêtres, à figures ou armoiries, des séries à sujets allégoriques et des panneaux de dévotion à l'usage des chapelles. Parmi le peu de pièces encore conservées, rares sont celles qui, comme la tapisserie aux mille-fleurs du musée de Berne, peuvent être identifiées comme l'une des possessions de Philippe le Bon en vertu des armoiries qui y figurent [13]. Ce fragment est le seul conservé d'une chambre* commandée en 1466 par le duc à Jean Le Haze à Bruxelles, qui comptait six tentures murales, deux tapis de banc et une crédence. Du fait de ses dimensions importantes, l'ensemble commandé peu après la réalisation de l'Aula Magna pourrait avoir été destiné au palais de Bruxelles où il est déployé en de nombreuses occasions [14]. L'effet produit par ces tentures à l'occasion des cérémonies princières est illustré dans une miniature qui figure le banquet célébré lors de l'entrevue de Charles le Téméraire et de l'empereur Frédéric III à Trèves en 1473 [15].

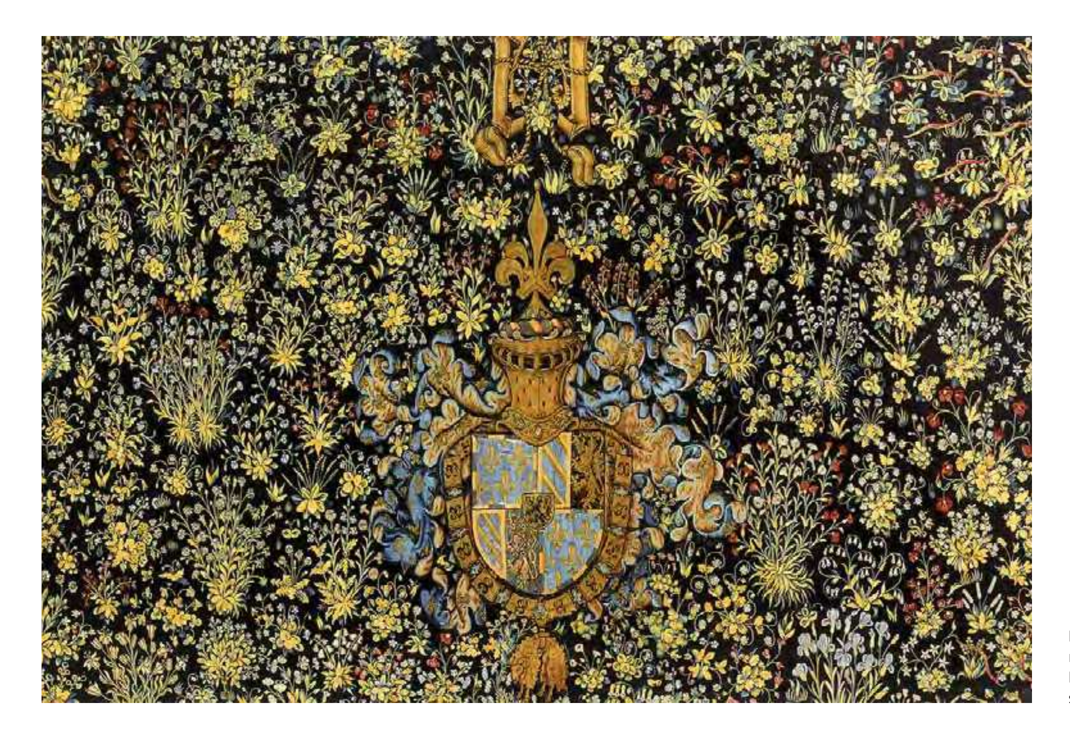


Chapitre de l'ordre de la Toison d'or dans l'*Histoire de la Toison d'or* de Guillaume Filastre, 1473-1477.

Au côté des joyaux et des tapisseries, les manuscrits, coûteux, luxueusement illustrés, fruits d'un travail laborieux et collectif, constituent un autre type d'objets de magnificence trouvant une place au palais. Sauf occasion extraordinaire, cet autre ensemble bénéficie d'une exposition plus exclusive auprès d'un cercle restreint de privilégiés. En 1435, une bibliothèque destinée à accueillir l'une des plus importantes collections de manuscrits de l'époque est aménagée au troisième étage du palais de Bruxelles, juste à côté de la salle à manger



Charles le Téméraire, copie d'après Rogier van der Weyden, vers 1460.



Fragment de la tapisserie aux mille-fleurs aux armoiries de Philippe le Bon, milieu du 15e siècle.

privative du duc[16]. Datés pour la plupart des 14e et 15e siècles, hérités ou commandés, les précieux ouvrages représentent tous les genres littéraires[17]. Parmi la nouvelle littérature, les récits épiques ou historiques réalisés pour les ducs tels que les *Chroniques de Hainaut* (1448-1468)[18] affirment l'autorité princière, légitiment les ambitions politiques et procurent des modèles, des lignes de conduite et d'enseignements en matière de gouvernement, auxquels contribuent également les légendes et les récits antiques revisités, associant passé et présent dans un *continuum* favorable à la maison ducale. Mais plus encore, la bibliothèque pourvoit le substrat littéraire sur lequel se construit l'imaginaire princier. La place importante du livre dans la société de cour est par ailleurs reflétée par les « miniatures de présentation » qui introduisent nombre d'ouvrages. On peut y voir l'auteur présentant son ouvrage au souverain entouré de sa cour dans un intérieur princier[19].

Comme les manuscrits, les portraits se distinguent par des fonctions spécifiques dans l'expression de l'autorité ducale. Constitués en ensembles, à usage privé ou restreint, ces œuvres, tout en traduisant des liens affectifs et familiaux, documentent une généalogie dynastique. Ces représentations d'un caractère précieux sont généralement copiées et servent aux ambassadeurs lors des négociations politiques. Offerts en présents, ils affirment des relations de pouvoirs. Rogier van der Weyden, peintre officiel de la Ville de Bruxelles, réalise pour les ducs de Bourgogne de nombreux portraits dont on conserve des copies, par exemple celui de Charles le Téméraire exécuté à Bruxelles vers 1460[20].

Enluminures, peintures, tapisseries, broderies et autres représentations partagent ainsi des références visuelles communes qui seront perçues par les générations futures comme une image indissociable de l'éclat de la cour de Bourgogne. Les trésors de Bourgogne et de la Toison d'or vont constituer le noyau le plus ancien et le plus prestigieux des collections installées à demeure au palais du Coudenberg jusqu'à l'incendie de 1731.

Sous les Habsbourg

Comme au siècle précédent, les déploiements éphémères d'articles de luxe, tapisseries et autres ornements du « trésor portable » contribuent également à asseoir le caractère princier dans l'espace urbain régulièrement investi par la cour au fil des successions, des baptêmes, des cérémonies funèbres et autres solennités. Les trésors de Bourgogne et de la Toison d'or jouent toujours un rôle de premier plan à l'occasion des spectacles et cérémonies de la cour. Ainsi le 24 novembre 1498, à l'occasion du

Récit : Description du palais par George Fricx, imprimeur de Sa Majesté, en 1743

Sélection et commentaires : Bram VANNIEUWENHUYZE

Les Écuries situées un peu au-dessus du Palais*, sont anciennes, mais grandes & commodes. Elles logent actuellement cent cinquante Chevaux de Carosse, trente de Selle & quatorze Mulets. Le grand Arsenal* y est joint. Parmi une quantité prodigieuse d'armes anciennes dont il est rempli, on y voit les armes de parade de l'Empereur Charles V*. & celles de son Cheval de bataille, toutes bien travaillées & masquinées d'or fin ; sa rondache de fer noir ornée de très-belles figures cizelées, sa lance avec deux pistolets tenant au fer, qui sont en tirant, cinq differens trous, très-propres pour la chasse du Sanglier, un casque aussi de fer noir orné de figures cizelées, la cotte de maille & une rondache garnie de deux poignards & d'une lanterne sourde dont ce Prince se servoit la nuit, en faisant sa ronde, son épée de parade dont on se sert à la création des Chevaliers de la Toison d'or* en Brabant*, sa rondache artistement gravée avec la pointe du diamant, & les trois banderolles que ce grand Monarque faisoit porter devant lui, lors qu'il porta la guerre en Afrique contre les Maures*.*

On y montre aussi les armes de parade de l'Archiduc Albert avec celles de son Cheval, sa pique & ses armes fortes, impenetrables à quatre coups de mousquet qu'il reçut au Siege d'Ostende*, avec le Cheval rembourré de l'Infante Isabelle* son Epouse, sur lequel Elle fit son entrée dans Bruxelles*, avec un mousquet d'Ebene garni d'argent, dont cette Princesse se servoit à la chasse du Heron. Les armes de parade de l'Archiduc Ernest* avec celles de son Cheval. Celles du Prince de Parme*, du Duc d'Albe* avec son épée de parade, celles de Philippe le Bon Duc de Bourgogne*, de l'Empereur Maximilien*, de Don Jean d'Autriche*, du Prince Cardinal* & de l'Archiduc Leopold*.*

On y remarque encore le grand Etendard de France qui fut pris à la bataille de Pavie* par l'armée de Charles V. victorieux de François Premier*, qui y fut fait prisonnier ; l'épée que Henri IV. Roi de France* envoya à l'Archiduc Albert pour lui declarer la guerre, l'original des canons qui tire sept coups à la fois ou successivement, quatre armures à l'Indienne à l'épreuve de la fléche & sur tout celle de Monsesume Empereur du Mexique* que Fernand Cortez* fit mourir pour se rendre maitre de son vaste Empire, & plusieurs autres antiquités dignes de l'attention des Curieux* [1].

* *George Fricx* († 1755) : imprimeur, libraire et éditeur bruxellois du 18e siècle
* *les Écuries* : les écuries du palais du Coudenberg
* *Palais* : le palais du Coudenberg
* *le grand Arsenal* : le grand arsenal du palais du Coudenberg (peut-être pour le différencier du petit arsenal qui se trouvait dans les jardins)
* *l'Empereur Charles V* : Charles Quint († 1558), roi d'Espagne (1516-1556), empereur du Saint-Empire germanique (1519-1556) et souverain des Pays-Bas
* *des Chevaliers de la Toison d'or* : les chevaliers de l'ordre de la Toison d'or, un ordre de chevalerie exclusif créé par le duc de Bourgogne Philippe le Bon en 1438
* *Brabant* : le duché de Brabant, qui englobait environ les actuelles provinces du Brabant wallon, Brabant flamand, Limbourg et Anvers en Belgique ainsi que le Noord-Brabant dans les Pays-Bas actuels
* *la guerre en Afrique contre les Maures* : le siège de Tunis en 1535, dans le cadre de la guerre de Charles Quint contre les Ottomans
* *l'Archiduc Albert* : Albert d'Autriche († 1621), marié à l'infante Isabelle d'Espagne, archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas (1595-1598) et ensuite souverain des Pays-Bas jusqu'à son décès
* *au Siege d'Ostende* : le siège d'Ostende de 1601-1604 par les troupes espagnoles, sur ordre des archiducs Albert et Isabelle, dans le contexte de la guerre de Quatre-Vingts Ans
* *l'Infante Isabelle* : l'infante Isabelle d'Espagne († 1633), épouse d'Albert d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas méridionaux (1621-1633)
* *son entrée dans Bruxelles* : Joyeuse Entrée d'Albert et Isabelle à Bruxelles en 1599
* *l'Archiduc Ernest* : Ernest d'Autriche († 1595), archiduc d'Autriche et gouverneur des Pays-Bas (1594-1595), frère de l'empereur Rodolphe
* *Prince de Parme* : Alexandre Farnèse († 1592), duc de Parme et de Plaisance, fils de Marguerite de Parme et d'Octave Farnèse, capitaine de guerre espagnol et gouverneur des Pays-Bas (1578-1592)
* *Duc d'Albe* : don Fernando Álvarez de Toledo († 1582), troisième duc d'Albe, général espagnol et gouverneur des Pays-Bas (1567-1573), surnommé le « duc de fer », fondateur du « Conseil de sang » de sinistre réputation
* *Philippe le Bon Duc de Bourgogne* : Philippe le Bon († 1467), duc de Bourgogne
* *l'Empereur Maximilien* : Maximilien d'Autriche († 1519), époux de Marie de Bourgogne, roi des Romains (à partir de 1486) et empereur du Saint-Empire germanique (à partir de 1508)
* *Don Jean d'Autriche* : don Juan d'Autriche († 1578), fils bâtard de l'empereur Charles Quint, capitaine de guerre espagnol et gouverneur des Pays-Bas (1576-1578)
* *Prince Cardinal* : Ferdinand d'Autriche († 1641), aussi appelé le Cardinal-Infant, fils de Philippe III d'Espagne et gouverneur des Pays-Bas (1634-1641)
* *l'Archiduc Leopold* : Léopold-Guillaume d'Autriche († 1662), fils de Ferdinand II d'Autriche et de Marie-Anne de Bavière, gouverneur des Pays-Bas méridionaux (1647-1656)
* *le grand Etendard de France* : l'étendard de France, tombé, avec l'épée du roi de France François Ier, entre les mains de Charles Quint après la bataille de Pavie
* *la bataille de Pavie* : la bataille de Pavie du 24 février 1525, bataille dans le cadre des guerres italiennes entre les Français d'un côté et les Habsbourgeois espagnols et autrichiens de l'autre
* *François Premier* : François Ier de France († 1547), roi de France de la maison des Valois (1515-1547)
* *Henri IV. Roi de France* : Henri de Navarre († 1610), fils d'Antoine de Bourbon et de Jeanne d'Albret, roi de Navarre (1572-1610) et roi de France (1589-1610)
* *Monsesume Empereur du Mexique* : Moctezuma II († 1520), dirigeant des Aztèques (1502-1520), qui entra en contact et en conflit avec les conquistadors espagnols menés par Cortés
* *Fernand Cortez* : Hernán Cortés de Monroy Pizarro Altamirano († 1547), marquis de Valle de Oaxaca, conquistador espagnol, qui conquit le Mexique entre 1519 et 1521





⇦⇦ Banquet célébré lors de l'entrevue de Charles le Téméraire et de l'empereur Frédéric III à Trèves en 1473, dans la *Zürcher Chronik* de Diebold Schilling, 1480-1484.

⇦ Présentation à Philippe le Bon des *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise, par son traducteur Jean Wauquelin, 1448. Miniature parfois attribuée à Rogier van der Weyden.

baptême d'Éléonore, fille de Philippe le Beau, les tapisseries tissées d'or et de soie de *L'Histoire de Gédéon* décorent la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule aux côtés d'une tenture de la *Passion* [21].

Le mariage de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche [22] en 1477 précipite cependant la rencontre entre deux univers culturels dans les Pays-Bas. L'horizon artistique ainsi élargi géographiquement induit de nouvelles orientations aux œuvres de mécénat poursuivies par l'empereur Maximilien et ses héritiers : ses enfants Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche, ses petits-enfants Charles Quint et ses sœurs, ainsi que son arrière-petit-fils Philippe II. L'ambiance décorative du palais du Coudenberg ainsi que la nature des collections d'objets d'art s'en ressentent. En conformité avec l'étiquette de Bourgogne adoptée dans tout l'empire, l'image du pouvoir use de nouvelles références iconographiques. Les modalités suivant lesquelles s'exerce leur pouvoir médiatique demeurent sensiblement les mêmes que précédemment.

Alors que les pièces anciennes sont entretenues avec soin, les collections de tapisseries s'enrichissent de pièces de facture plus moderne. Ces dernières constituent plus spécifiquement des collections ambulantes qui accompagnent les souverains dans leurs déplacements [23]. La production artistique soutenue par Marguerite d'Autriche durant sa régence (1507-1530) associe à l'apparat de cour de nouveaux contenus et de nouvelles expressions formelles. Tapisseries, peintures, sculptures et autres objets d'arts perpétuent le raffinement visuel des primitifs flamands, portent l'empreinte des maîtres allemands chers à Maximilien Ier et s'ouvrent à l'italianisme [24]. La gouvernante possède entre autres des peintures de Cranach l'Ancien [25], des gravures de Dürer, dont l'exceptionnel *Arc de Triomphe* de Maximilien [26], et des sculptures de Conrad Meit. En compagnie de l'italien Jacopo de Barbari, ce dernier rejoint les peintres officiels attachés à la cour, parmi lesquels figure également le Bruxellois Bernard van Orley. À Malines où elle établit sa résidence personnelle alors que le palais de Bruxelles est en proie à des travaux de transformations d'importance, la régente s'entoure d'une collection sophistiquée où l'ensemble des formes d'art représentées exalte les liens dynastiques récemment créés ainsi que l'ascendance bourguignonne [27]. Ce même message est sans doute distillé dans les salles d'apparat et les appartements « privés » du palais de Bruxelles lors des séjours de la cour [28]. Les tapisseries, sous le couvert d'histoires bibliques, de récit médiévaux ou d'allégories mythologiques, procurent autant d'*exempla* [29] à l'exercice du pouvoir politique. Allégories et emblèmes en densifient l'iconographie, comme en témoigne l'exceptionnelle série des *Honores* offerte à Charles Quint [30].

Inspirées par celles de sa tante Marguerite d'Autriche, les collections artistiques réunies par Marie de Hongrie durant sa gouvernance (1531-1555) et partagées entre ses différentes résidences contribuent encore à la promotion de la puissance des Habsbourg via les alliances dynastiques. Si l'image proposée par la première s'ancre fermement dans la tradition bourguignonne, la seconde la soumet à l'affirmation d'une représentation impériale du pouvoir qui joue autrement de références à l'histoire antique et à la mythologie [31].

Bruxelles-Brabant : l'essor des tapisseries bruxelloises

Cecilia PAREDES

La présence de la cour à Bruxelles stimule à cette même époque une production locale de tapisseries renommée dans l'Europe entière pour ses qualités artistiques et techniques. Les tapissiers Pieter Van Aelst et Pierre de Pannemaker affirment tour à tour cette suprématie. Bien que peu présents en la capitale de Brabant, Philippe le Beau et Jeanne de Castille contribuent à renforcer l'image de Bruxelles comme un foyer artistique de premier plan dans l'apparat de cour lors de leur fastueux séjour dans la péninsule ibérique[1]. Déjà en 1502, le nom de la ville se détache en lettres d'or dans l'un des chefs-d'œuvre de Pieter Van Aelst acquis par Jeanne, la *Messe de Saint-Grégoire*.

La capitale du Brabant bénéficie alors de l'éclat de cette magnificence en gestation, suscitant de nouvelles rencontres entre la cour et la ville. Ainsi, après avoir admiré les jardins du palais et la décoration de la résidence de Nassau, Antonio De Beatis, secrétaire du cardinal d'Aragon, descend dans l'atelier du tapissier Pieter Van Aelst lors de son séjour à Bruxelles en 1517. Il s'y fait montrer l'une des douze tapisseries des *Actes des Apôtres*, tissées d'après les cartons de Raphaël pour la Chapelle Sixtine en réponse à une commande du pape Léon X, une œuvre *parmi les plus fines de la Chrétienté*[2]. À cette époque et de la même manière, les premières références explicites au palais sont portées par les représentations elles-mêmes, en miroir de la vie de cour. Un bel exemple de ce phénomène est l'irruption de la place des Bailles dans la tapisserie de David et Bethsabée[3] (1505-1517) qui anticipe le magnifique portrait de la cour dépeint dans la série des *Chasses de Maximilien*.

La guerre, la chasse et le palais de Bruxelles

Cecilia PAREDES

Entre 1528 et 1533, deux magistrales séries de tapisseries sont exécutées à Bruxelles pour l'empereur Charles Quint : la tenture de la *Bataille de Pavie*[1] et la tenture dite des *Chasses de Maximilien*[2]. Issues de l'atelier bruxellois des frères Dermoyen, ces deux compositions monumentales dédiées à la guerre et à la chasse, encadrées à l'origine des mêmes bordures, doivent former un ensemble d'une extrême richesse décorative. Tandis que la première est présentée à Charles Quint au palais de Bruxelles par les États-Généraux en 1531 à l'occasion de l'inauguration de Marie de Hongrie comme régente, la seconde donne un extraordinaire portrait du palais et de la cour de Bruxelles à cette même date. L'impressionnant développement donné à la victoire de Pavie revisite une tradition iconographique propre à la tapisserie tout en inscrivant l'œuvre dans la lignée des représentations allemandes nées des commandes impériales de Maximilien Ier. Les *Chasses*, quant à elles, offrent un nouveau visage à l'allégorie dynastique, dans un environnement paysager dépeint avec une minutie et une précision qui feront le succès des paysagistes flamands. Les deux séries se renvoient en miroir le portrait d'une élite à la fois sociale et militaire. La ville prise comme trophée dans la première, la ville comme cadre de référence à la vie de cour et à l'exercice du pouvoir dans la seconde, figurent parmi les concepts inscrits dans la culture du moment. L'art de la chasse et de la guerre ainsi que l'approche topographique du paysage ne sont-ils pas liés dans les écrits de Machiavel[3] ?

⇗ David fait chercher Bethsabée à la fontaine et la reçoit au palais. L'avant-cour du palais est largement inspirée de la place des Bailles de Bruxelles. Quatrième pièce de la suite de l'*Histoire de David et Bethsabée*, Bruxelles, 1510-1515.

⇨ Tapisserie de la série des *Chasses de Maximilien* (mois de février), par l'atelier Dermoyen d'après Bernard van Orley.

À la charnière de ces deux politiques médiatiques et de deux univers artistiques, on peut situer des chefs-d'œuvre comme la *Bataille de Pavie* et les *Chasses de Maximilien* attribués à Bernard van Orley. Après le couronnement de Charles Quint à Bologne en 1530, la médiatisation de sa figure se centre sur l'expression du triomphe. À l'instar des manifestations publiques, les peintures, sculptures et tapisseries contribuent à affirmer l'image d'un empereur victorieux[32]. La somptueuse tenture de la *Conquête de Tunis*, qui célèbre l'expédition victorieuse que Charles Quint avait menée contre les Turcs en 1535, manifeste l'expression de ce phénomène médiatique à son paroxysme. En 1554, à peine achevée, elle est présentée au palais en l'honneur de Ferrante de Gonzague. La représentation des grandes victoires de l'histoire contemporaine illustre le rôle médiatique et politique accordé aux tapisseries. Le sujet de l'œuvre n'est pas seul à faire sens : sa disposition et les associations en regard des événements et des circonstances sont tout aussi importantes. Ainsi, la vision dans l'Aula Magna en 1556 des tapisseries de la *Bataille de Pavie*, qui célèbrent la victoire des troupes impériales sur les armées françaises, provoque l'indignation de l'amiral de Coligny de passage à Bruxelles à l'occasion de la ratification du traité de Vaucelles[33].

Les élèves de Bernard van Orley se distingueront à leur tour dans les créations proposées à Marie de Hongrie[34]. Parmi eux, Pieter Coecke et Jan Vermeyen sont également employés à la décoration du palais de Bruxelles dans les salles duquel les portraits peints par ce dernier côtoient ceux de son compatriote Antonis Mor (ca. 1520-1576), du Titien (1490-1570) ou de l'allemand Seisenegger envoyés depuis Augsbourg[35]. À Antonis Mor, on doit entre autres le célèbre portrait de Philippe II en armure peint à Bruxelles en 1557[36]. Succédant à Bernard van Orley comme peintre de cour, Michel Coxcie (1499-1592) se révèle dans des peintures de dévotion exceptionnelles, des toiles mythologiques et des copies des tableaux des primitifs flamands. Charles Quint laisse sa sœur mener sa politique de mécénat et s'implique plus personnellement auprès d'artistes italiens. Outre Le Titien, il s'attache les services de Leone Leoni, sculpteur et médailler, auquel il commande entre autres le buste en bronze de Philippe II[37], et de Gianello Toriano, excellant dans la fabrication d'horloges dont l'empereur est friand. Les deux artistes sont invités à Bruxelles et logés au palais. C'est à sa sœur encore qu'il confie le décor de l'Aula Magna lors de sa cérémonie d'abdication : *Par les soins de la reine Marie, cette vaste salle avait été décorée avec magnificence. Tout autour on voyait la tapisserie de la Toison d'or, représentant*







Sortie des assiégés et déroute des Suisses qui se noient en grand nombre dans le Tessin, tapisserie de la série de la *Bataille de Pavie*. Tapisserie de Dermoyen d'après Bernard van Orley et son atelier, 1528-1533.





l'histoire de Gédéon… la plus riche tapisserie que l'on saurait avoir veue [38].

L'abdication de Charles Quint est suivie en 1556 par le départ de l'empereur et de ses sœurs vers l'Espagne, évènement qui a également pour conséquence le départ d'une partie des collections artistiques [39]. Au nombre des œuvres emportées par Marie de Hongrie figurent notamment une vingtaine de portraits du Titien, dont le célèbre *Charles Quint à Mühlberg* [40].

Philippe II établit alors sa cour à Bruxelles jusqu'en 1559, les rencontres politiques s'y intensifient et le palais paraît à cette époque submergé de trésors artistiques : quantité d'objets provenant des héritages de Bourgogne, des Rois catholiques, de Marguerite d'Autriche, de Maximilien Ier s'y trouvent temporairement réunis [41].

L'attrait des collections artistiques et historiques est reflété à cette époque par un autre type de témoignages contemporains, celui des érudits : la collection de médailles de Charles Quint, dont la description est donnée avec force détail dans l'inventaire de 1545 [42], est étudiée par H. Goltzius, peintre, humaniste et numismate en 1556 [43]. La même année, dans le mémorial qu'il adresse à Philippe II, l'historiographe de Charles Quint, Juan Pàez de Castro, vante la quantité de portraits historiques *de estos estados* (de ces états), conseillant au monarque de les emporter pour servir à la décoration d'une bibliothèque idéale [44]. Dans ce climat de réflexion sur le devenir des collections artistiques, induit par les circonstances politiques et historiques particulières, Philippe II ordonne en 1559 le rassemblement au palais de Bruxelles de la collection de livres provenant des héritages de Marguerite d'Autriche, de Marie de Hongrie et de Charles Quint et comprenant l'ancienne bibliothèque de Bourgogne [45]. Cette disposition est le premier signe d'une nouvelle inflexion dans la politique culturelle et médiatique concernant les collections. Elle anticipe des ordonnances ultérieures visant à « conserver ensemble » et de manière indivisible des objets dont la symbolique collective nourrit une symbolique d'autorité « royale » ou impériale dynastique. Livres, tapisseries et joyaux [46] perçus comme tels seront protégés au titre de biens inaliénables : c'est-à-dire comme un patrimoine royal à transmettre de génération en génération.

Antonis Mor, *Philippe II en armure*, vers 1557.

DE MARGUERITE DE PARME AUX ARCHIDUCS ALBERT ET ISABELLE

Marguerite de Parme

L'arrivée de Marguerite de Parme aux Pays-Bas en 1559 coïncide avec le départ définitif de Philippe II pour l'Espagne. Désormais réduite à une cour satellite de Madrid et en butte à des troubles toujours plus intenses, Bruxelles perd du même coup une grande part de son aura politique. Et, comme on l'a vu précédemment, une partie de ses collections. Tout n'a cependant pas été emporté : en plus des tapisseries de la Couronne [47], un lot de dix-sept tableaux et objets précieux, qui ont appartenu à Marie de Hongrie et proviennent du château de Turnhout [48] viennent enrichir les collections du palais du Coudenberg en 1560, alors que de nombreux joyaux, ornements d'église, pièces de vaisselle, livres et manuscrits, datant de l'époque de la régence de Marguerite d'Autriche, sont répertoriés en 1569 dans le *garde-jouyaulx* [49].

Les acquisitions d'œuvres d'art effectuées par Marguerite de Parme durant ses mandats à la cour de Bruxelles (de 1559 à 1567 ; puis de 1580 à 1583) semblent avoir été peu nombreuses, les temps difficiles et les séjours de la princesse, somme toute plutôt brefs, ne s'y prêtant guère. Les États de la maison de Marguerite (1560-1566) ne mentionnent aucun artiste – sculpteur ou peintre – à son service, peut-être en raison d'un manque de moyens financiers [50]. En dépit de ce qu'affirme Michel Coxcie, rien ne prouve qu'il ait été, même temporairement, le peintre attitré de la duchesse de Parme [51]. Pourtant, élevée à la cour de Marguerite d'Autriche, puis de Marie de Hongrie, et en tant que demi-sœur de Philippe II et épouse d'Octave Farnèse, la gouvernante s'intéresse à l'art. Le roi d'Espagne compte parmi les amateurs d'art les plus avides de son époque, tout comme les Farnèse, dont le mécénat est demeuré célèbre. On imagine donc mal Marguerite faire exception. Le Titien, qui lui écrit à une occasion au moins alors qu'elle réside aux Pays-Bas [52], a peut-être fait son portrait [53], et elle est en contact avec Giulio Clovio, le miniaturiste de son beau-frère, le fameux cardinal Alexandre Farnèse [54]. Mais à Bruxelles, en plus d'acquisitions – encore mal identifiées – qu'elle destine sans doute d'emblée à la cour de Parme [55], elle semble se borner à commander quelques œuvres d'apparat aux artistes proches de Philippe II, par ailleurs issus de l'entourage direct de son conseiller, mécène et érudit éclairé, Antoine Perrenot de Granvelle [56]. Au sculpteur et fondeur Jacques Jonckelinck (qui fait aussi une médaille à son effigie [57]), elle fait ainsi réaliser les statues de bronze de Cupidon et d'Hercule pour la fontaine de la Feuillée du parc (voir chapitre 9), et à Antonis Mor, entre autres choses, son magnifique portrait officiel, aujourd'hui à Berlin, et dont il existe jusqu'à dix variantes et copies [58]. Nulle trace, en revanche, d'une commande à Pierre Bruegel l'Ancien, un artiste que les Habsbourg collectionneront bientôt avec avidité, et qui fait l'admiration de Granvelle [59]. Cette absence est d'autant plus surprenante que Bruegel lui-même juge opportun de déménager d'Anvers à Bruxelles, en 1563, pour s'établir non loin du palais, dans la paroisse Notre-Dame de la Chapelle. L'artiste doit de plus entretenir de bonnes relations avec Jacques Jonckelinck, avec qui il a sans doute fait route vers l'Italie, pays où, en outre, il s'est lié d'amitié avec Clovio [60]. Enfin, il se pourrait que la duchesse ait acquis plusieurs paysages d'Henri Blès et scènes de marché de Joachim Beuckelaer pour les expédier en Italie, preuve qu'elle ne reste pas indifférente à ce type de peinture typiquement « du Nord » [61].



Buste en bronze de Philippe II, d'après Leone Leoni, 1554-1558.

Il semble donc que Marguerite ne veuille pas trop s'investir dans l'édification d'une collection propre à rehausser la magnificence du palais de Bruxelles. La construction, à la même époque, du palais Farnèse à Plaisance, dont elle est l'initiatrice, l'occupe sans doute bien davantage [62]. À une occasion cependant,

La salle d'armes des ducs de Bourgogne et des souverains des Pays-Bas

Claude GAIER

Les ducs de Brabant, comme tous les souverains et princes territoriaux du Moyen Âge, disposent d'une salle d'armes particulière où ils entreposent et font entretenir leur équipement personnel pour la guerre, le tournoi et la chasse. Un « maître du harnois », assisté de valets, est ainsi attaché à l'hôtel ducal, par la suite placé sous la direction d'un maréchal, dont dépendent également les écuries. On sait qu'Antoine de Bourgogne, fils de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, possédait un tel cabinet d'armes lorsque, devenu duc de Brabant, le 1er décembre 1406, il transféra celui-ci de sa résidence de Vilvorde à celle du Coudenberg, à Bruxelles. Il faut bien entendre qu'il s'agit là d'un patrimoine personnel dont le prince et ses successeurs après lui peuvent disposer à leur guise, c'est-à-dire l'accroître, l'aliéner et le déplacer. Ils ne s'en firent pas faute, ce qui explique les vicissitudes de cet arsenal privé dont un noyau, cependant, demeura durant près de 400 ans dans le palais bruxellois. Sa destinée a été maintes fois évoquée, mais nous voudrions ici la situer dans la perspective de ce qui subsiste aujourd'hui de cet ensemble prestigieux. Car des dispersions, des enrichissements et des pertes ont sans nul doute affecté cet ensemble après la mort de Philippe le Bon. Nous ignorons ce qui a pu être transféré vers Malines après 1473, moment où cette ville a abrité des institutions centrales (Parlement et Chambre des comptes) et, surtout, quand elle devint, sous Philippe le Beau et sous Marguerite d'Autriche, la résidence principale des souverains des Pays-Bas. De même, on aimerait connaître ce qui y fut éventuellement récupéré par la suite pour faire retour au Coudenberg sous Charles Quint. Les seuls inventaires tant soit peu étoffés qui nous sont parvenus ne datent, en fait, que des deux derniers siècles de l'Ancien Régime et ce sont eux qui constituent la référence en la matière pour l'érudition moderne.

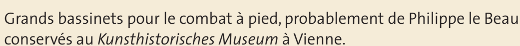
D'emblée, en tout cas, il convient de distinguer la salle d'armes du Coudenberg de deux autres dépôts d'armes – sur lesquels nous sommes très mal renseignés – qui figuraient aussi dans les dépendances du palais, tout au moins sous le régime autrichien : une salle d'artillerie et un arsenal moderne, dont nous ignorons l'usage comme les circonstances de leur disparition. Au 17e siècle, la galerie des armures, quant à elle, est située côté centre-ville, au-dessus des écuries. Elle occupe un local d'une trentaine de mètres de long, où les objets sont disposés dans de grandes armoires, accessibles à tout le moins à des visiteurs de marque. Elle est considérée comme une sorte de conservatoire des gloires dynastiques, sinon nationales, selon une conception archaïque de ce que l'on oserait déjà qualifier de muséologie. La plupart des armes, trophées et accoutrements exposés ont en effet appartenu – ou sont attribués – à des personnages liés à l'histoire des ducs de Bourgogne et des Habsbourg et c'est principalement à ce titre qu'ils sont exhibés. Ce fonds, d'une grande richesse historique et sans nul doute technique, y a été accumulé par les résidents successifs des lieux : ducs de Brabant, ducs de Bourgogne, Maximilien d'Autriche, Philippe le Beau, Charles Quint, ensuite les divers gouverneurs des Pays-Bas espagnols puis autrichiens[1].

L'incendie de 1731 a heureusement épargné cet ensemble, conservé dans une aile du palais qui ne fut pas atteinte par le sinistre[2]. En revanche – sans parler ici des inévitables pertes et déprédations au cours des siècles –, ce patrimoine a bel et bien souffert de son caractère privatif et des nombreux mouvements qu'il a subis.

Jusqu'au 17e siècle en tout cas, les souverains qui ont leur résidence à Bruxelles effectuent des prélèvements dans cette salle d'armes pour leurs besoins personnels et pour ceux de leur charge, ou pour en disposer lors de voyages dans leurs autres terres d'élection (dont ces objets reviennent, ou ne reviennent pas !), ou encore en les utilisant comme cadeaux. À l'inverse, ils accroissent ce patrimoine particulier par des achats, des pièces reçues en don, voire des prises de guerre[3]. Quoi qu'il en soit, une manière de rotation s'est établie pour ces armes, au gré des circonstances, entre la capitale brabançonne et d'autres points d'ancrage : Valladolid, Madrid, Innsbruck et Vienne[4]. C'est seulement au cours des deux derniers siècles de l'Ancien Régime, répétons-le, que l'on dispose, pour ces biens quelque peu







Grands bassinets pour le combat à pied, probablement de Philippe le Beau conservés au *Kunsthistorisches Museum* à Vienne.



Grand bassinet conservé au *Metropolitan Museum of Art* à New York.

volatiles, d'inventaires partiels, en manière de guides avant la lettre, de ce qui est alors devenu une sorte de musée dynastique de pièces désormais frappées d'obsolescence. On les montre à des visiteurs de marque ou en quête de curiosités. Selon une habitude générale, qui persistera en Europe jusqu'au 19e siècle, certains de ces objets sont, afin d'en rehausser le prestige, attribués – très souvent à tort – à des personnages historiques. On y trouve certes des armures ainsi que des armes offensives, blanches et à feu, mais aussi des emblèmes et effets personnels de nature diverse.

Cette collection, à vrai dire très hétéroclite et qui a, semble-t-il, cessé depuis longtemps d'être augmentée, perd apparemment son intérêt politique et symbolique aux yeux des occupants officiels du Coudenberg à la fin du 18e siècle. À preuve, en 1781, afin de faire place pour loger les domestiques des gouverneurs généraux nouvellement désignés, ordre est donné d'évacuer l'antique salle d'armes. On vend comme vieux fers « quantité d'anciennes armures » disparates et l'on transfère le reste, l'année d'après, dans les locaux du ci-devant collège des Jésuites, rue de la Paille, près du Sablon. Le chevalier Jean Charles Beydaels de Zittaert, premier roi d'armes et gardien de l'ordre de la Toison d'or – que nous allons retrouver par la suite – se porte acquéreur de plusieurs des pièces liquidées au poids. En 1789, l'ensemble des objets relégués chez les ex-Jésuites est à nouveau déménagé, cette fois à la Chambre héraldique, adossée à l'actuelle rue Brederode et sous l'égide du susnommé Beydaels. Celui-ci ouvre à nouveau la collection au public et y adjoint les armes qu'il avait lui-même acquises huit ans plus tôt. En 1794, nouveau changement : devant l'imminence de l'arrivée des troupes françaises, Beydaels évacue notamment une grande partie des pièces sous sa garde, qui se retrouveront à Wurzbourg, après un long périple. Deux ans plus tard, il fragmente le lot, qui se disperse entre Egra, en Bohème, Prague et Vienne. Ensuite, bon an mal an et sans nul doute au prix de pertes et fuites en cours de route, l'essentiel est redirigé vers le château de Laxenbourg ou le Belvédère de Vienne, avant un regroupement final au *Kunsthistorisches Museum* de la capitale autrichienne, où il figure encore aujourd'hui. C'est sans doute durant ces errances de la Révolution et de l'Empire que Zittaert, plutôt accompagnateur que gardien et moins encore que conservateur au sens actuel, offrit notamment à la princesse polonaise Isabelle Czartoryska (1746-1835) une trentaine de pièces – et non des moindres – pour meubler son « cabinet de curiosités », installé dans la « Maison gothique » qu'elle avait fait construire à Pulawy en 1809. Un autre personnage avait lui aussi, mais indirectement, puisé dans les trésors du Coudenberg pour approvisionner la princesse. En effet, mandaté par elle, le général Michel Sokolnicki acquit à Bruxelles, en 1811, une série d'objets ayant appartenu à l'infante Isabelle, dont une arbalète à jalet ainsi qu'un morion* et un bouclier au repoussé du 16e siècle, une confirmation que tous les objets de l'ancienne collection d'armes n'avaient pas quitté la capitale des Pays-Bas [5].

Il se trouve que les pièces délaissées par Beydaels avaient été entreposées dans les greniers de l'ancien hôtel de Nassau, bâtiment aujourd'hui intégré dans les locaux de la Bibliothèque royale. Les achats effectués par Sokolnicki en disent long sur la préservation pour le moins laxiste de ce « noyau dur » resté sur place. C'est pourtant celui-ci qui allait servir de base à la constitution du « Musée d'Armes anciennes, d'armures, d'objets d'art et de numismatique » dont la jeune nation belge allait se doter en 1835. Il fut à l'origine du Musée de la Porte de Hal, ensuite de la collection d'armes et d'armures désormais englobée dans le Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire du Cinquantenaire. Cet ensemble s'est évidemment accru, au cours des 19e et 20e siècles, de nombreux legs et achats ainsi que de quelques pièces « rapatriées » d'Autriche après la Première Guerre mondiale [6]. Il n'en reste pas moins qu'il reflète encore l'antique richesse de la collection du Coudenberg.

En dehors de ce « reliquat » bruxellois, il existe encore à coup sûr des armes provenant du Coudenberg dans plusieurs autres musées spécialisés à l'étranger : en premier lieu à la *Real Armeria* de Madrid, héritière des Habsbourg d'Espagne, à la *Hofjagd- und Rüstkammer* de Vienne, pour les Habsbourg d'Autriche, et dans la collection des Princes Czartoryski à Varsovie, mais aussi dans les musées du Royaume-Uni, des États-Unis et de Budapest.

L'ancienne salle d'armes du Coudenberg a disparu depuis longtemps, mais son « musée imaginaire » témoigne encore de son antique prestige autant que de son destin mouvementé.



Armure gravée et damasquinée ayant appartenu à l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas (1598-1621), cadeau de son beau-frère, le roi Philippe III d'Espagne-Italie, fin du 16e siècle.





Pierre Bruegel l'Ancien, *La Conversion de saint Paul*, 1567.

elle ne lésine pas sur la dépense : les noces de son fils, Alexandre Farnèse, avec Marie de Portugal, célébrées à Bruxelles en novembre 1565. Elle achète ainsi à Anvers, à titre personnel, pas moins de soixante verdures* ainsi que deux tentures représentant respectivement *L'Histoire de Scipion* et *La Fable d'Orphée,* qu'elle fait disposer dans les diverses parties de la résidence en plus des tapisseries appartenant aux collections du palais[63]. D'importants travaux de réfection sont également réalisés au cours desquels les chambres des invités sont ornées de frises, pilastres et feuillages peints, dans le plus pur style Renaissance[64]. Ces travaux de peinture continuent sous le duc d'Albe (1567-1573) qui fait exécuter à la détrempe, par ses peintres-décorateurs, des toiles représentant, entre autres choses, des scènes mythologiques (dont *Diane et Actéon*) destinées aux manteaux de cheminées de ses appartements privés[65].

Les gouverneurs de la fin du 16ᵉ siècle

Mais il s'agit, somme toute, des derniers soubresauts d'une époque. Bientôt commence le « bal » des gouverneurs plus ou moins fidèles à Philippe II. Parmi eux, Luis de Requesens (1573-1576) envisage en 1575 de vendre les anciennes tapisseries de la maison de Bourgogne, et l'archiduc Matthias (1578-1581), non content d'emporter de précieux manuscrits, donne plusieurs caisses de joyaux en gage à la reine Élisabeth Iʳᵉ d'Angleterre contre un prêt consenti par elle aux États-Généraux[66]. En 1580, l'administration de Bruxelles, contrôlée par les calvinistes, ordonne la vente du mobilier de la cour. Les montants modestes indiquent que tout est loin d'être vendu ; certaines tapisseries seront, en outre, récupérées après 1585, sous Alexandre Farnèse[67]. L'archiduc Matthias, frère cadet de l'empereur Rodolphe II et futur empereur lui-même, ne reste cependant pas indifférent aux artistes locaux : Lucas van Valckenborch, proscrit de Malines sur ordre du duc d'Albe en 1567 mais revenu aux Pays-Bas vers 1574, devient son peintre attitré et le suit, en cette qualité, en Autriche en 1582[68].

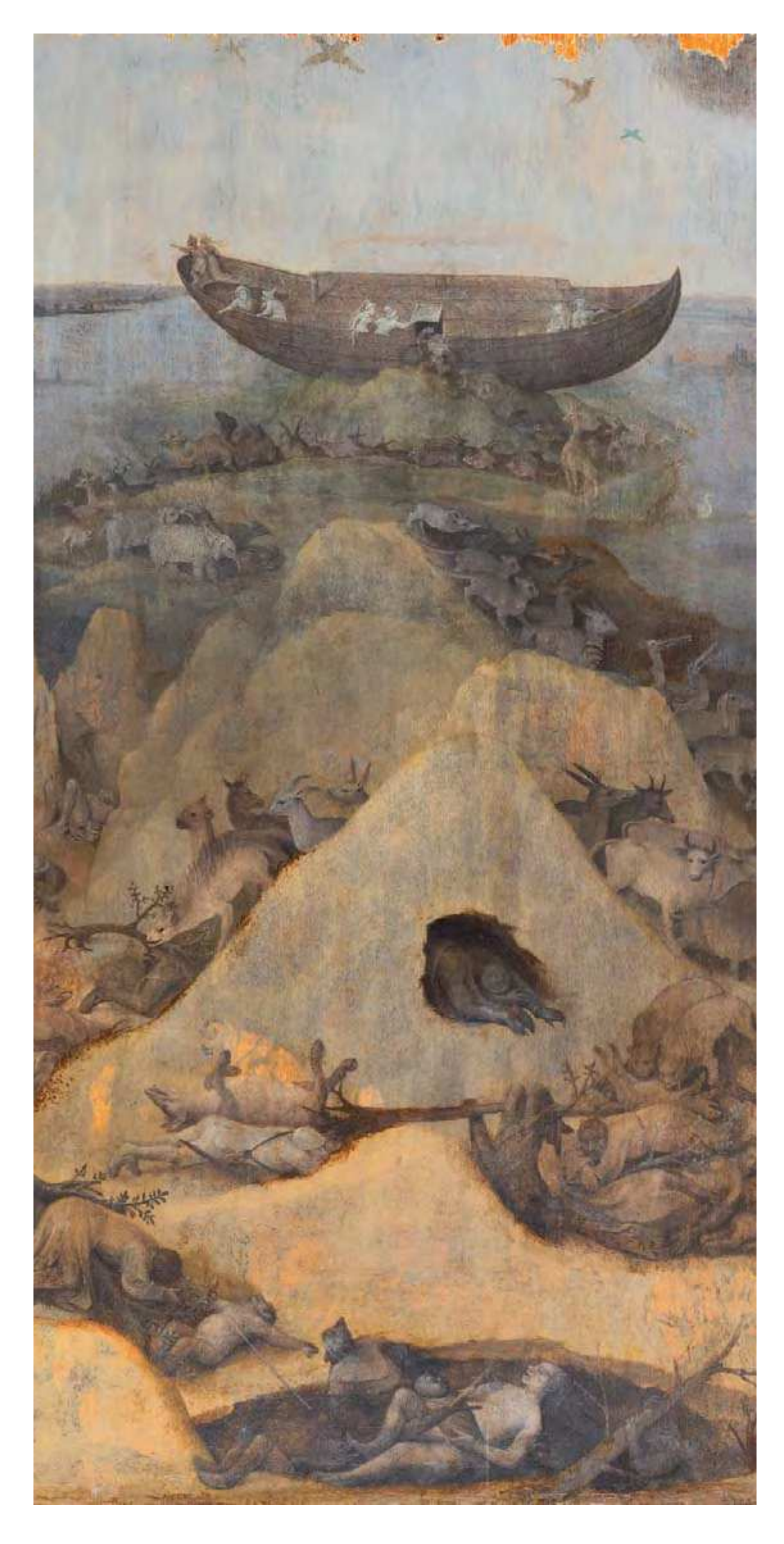
Mais c'est son autre frère Ernest qui, pendant sa courte gouvernance des Pays-Bas (1594-1595), donne une nouvelle impulsion au mécénat de cour à Bruxelles. Passionné d'arts et d'objets rares et précieux, Ernest mène grand train[69]. Il est probable qu'il ambitionne de constituer à Bruxelles une authentique *kunstkammer*, réunissant toutes sortes d'artefacts précieux et de merveilles de la nature, conformément à une tradition familiale initiée par son grand-père paternel Ferdinand Iᵉʳ et

⇦ Antonis Mor, *Marguerite de Parme*, milieu du 16ᵉ siècle.



Lucas van Valckenborch, Vue de Neugebaüde avec les portraits de Rodolphe II, Ernest et Matthias, vers 1590-1592.





menée à son paroxysme par son frère Rodolphe II[70]. Outre les incontournables armes et les armures, Ernest semble ainsi nourrir une prédilection pour les perles, les bijoux et les pierres dures ou exotiques; il possède une importante collection d'estampes (Hoefnagel en particulier) et de médailles (notamment à sujets mythologiques), des horloges et un ensemble de portraits dynastiques en cire[71]. Il réussit également à se constituer une belle collection de tableaux (environ 70 œuvres), révélant un goût très sûr, dans la lignée des préférences de son frère Rodolphe II mais aussi du roi Philippe II, à la cour duquel il a reçu une partie de son éducation. Ainsi, à l'instar de ce dernier, Ernest apprécie particulièrement Bosch, dont il possèderait quatre peintures au moins (originales ou copies: une *Crucifixion* assortie d'une *Descente aux limbes*; une *Excision de la pierre de folie*; un *Saint Christophe* et une œuvre intitulée *Sicut erat in diebus Noe*, peut-être à identifier aux panneaux du *Déluge* de Rotterdam[72]) en plus de trois enluminures (*Taffeln in einem Buch*) montrant des motifs fantastiques[73]. Peu porté sur la peinture italienne (seuls quelques petits tableaux «vénitiens» sont mentionnés dans l'inventaire de ses biens), il affectionne comme Rodolphe II le maniérisme tardif du Nord (Ernest emploie Hendrik de Clerck et Otto et Gisbert Venius – qui a travaillé précédemment pour Alexandre Farnèse – et collectionne Frans Floris et Jacob de Backer) et paraît avoir un réel penchant pour les paysagistes flamands, parmi lesquels Tobias Verhaecht, dont il fera son peintre de cour, et Van Valckenborch, dont il possède, entre autres, quatre grandes toiles sur le thème des *Saisons*[74]. Ce dernier artiste semble d'ailleurs avoir rempli une fonction proche de celle de peintre officiel de la famille impériale, comme en témoigne la *Vue de Neugebaüde*, palais de plaisance de Maximilien II près de Vienne, devant laquelle sont peints les portraits de Rodolphe, Ernest et Matthias[75]. Mais surtout, Ernest est un fervent collectionneur de Pierre Bruegel l'Ancien, peut-être même avant Rodolphe II et très certainement tout autant que lui: non content de recevoir de la Ville d'Anvers les six tableaux représentant les *Mois*, l'archiduc achète du maître les *Jeux d'enfants* (Vienne, *Kunsthistorisches Museum*), une *Noce paysanne*, une *Conversion de saint Paul* (Vienne, *Kunsthistorisches Museum*) et une *Crucifixion*[76]. Amateur d'art et curieux, bien dans l'esprit de son époque, Ernest n'aura pas le temps de donner la pleine mesure de ses ambitions de collectionneur. Si ses choix artistiques reflètent sans aucun doute son

Jérôme Bosch, panneau du *Déluge*, vers 1515.

goût personnel, il apparaît tout aussi évident qu'il cherche à égaler son oncle Philippe II et son frère Rodolphe II, démarche lui permettant de souligner au passage son appartenance à l'une des maisons les plus puissantes d'Europe[77].

Les archiducs Albert et Isabelle

Les préférences d'Ernest pour la peinture flamande, tant dans le domaine de la grande peinture d'histoire maniériste que de genre et de paysage (essentiellement de type bruegélien), semblent avoir servi de modèle à ses successeurs Albert et Isabelle (1598-1621/33), surtout au début de leur gouvernement. Or, rappelons qu'Albert appartient à la même fratrie qu'Ernest et qu'Isabelle est la fille de Philippe II. Du reste, Albert hérite d'une partie des biens de son prédécesseur, mais il nous est impossible à l'heure actuelle de l'identifier précisément[78]. Plus tard, en 1615, il hérite aussi d'une centaine de tableaux de Rodolphe II[79], dont une partie ornera, semble-t-il, le château de Tervuren[80]. Contrairement à certaines affirmations[81], parmi ces peintures figurent des œuvres de tout premier ordre, réalisées par les artistes les plus estimés de la cour rudolphine, telles qu'un *Triomphe de Bacchus* de l'inévitable van Valckenborch ou le *Vénus, Cupidon et Mercure* de Bartholomeus Spranger (Nuremberg, *Germanisches Nationalmuseum*)[82].

D'abord nommé gouverneur des Pays-Bas en 1595, Albert continue à employer Hendrik de Clerck, Gisbert Venius et son frère Otto. Mais l'intérêt qu'il manifeste pour les arts s'exprime surtout après son mariage avec l'infante Isabelle en 1598 et la cession des Pays-Bas au couple princier. Alors que le pouvoir politique des deux époux est en réalité fragile[83], la richesse des collections qu'ils constituent contribue à hisser la cour de Bruxelles, devenue souveraine, au niveau des grandes cours européennes de l'époque, et à répandre ainsi leur renommée. Armures précieuses, tapisseries, monnaies et médailles, instruments de musique et de mesure, horloges, objets en bois tourné, sculptures, tableaux, objets exotiques, mais aussi espèces végétales et animales rares forment en quelque sorte le pendant matériel de la brillante et nombreuse cour d'hommes et de femmes que les archiducs se sont formée autour d'eux, selon les traditions de cours de Bourgogne et de la Maison de Habsbourg. Œuvres héritées au travers des siècles – au premier rang desquelles les tapisseries et les armures –, objets importés du Nouveau Monde, acquisitions et commandes nouvelles doivent inscrire Bruxelles dans une pratique dynastique ancestrale dont l'objectif est au final de légitimer la souveraineté d'Albert et Isabelle, d'installer leur autorité et de souligner leur filiation. Pour mesurer pleinement les ambitions des archiducs à cet égard, il suffit de considérer *Les Cinq Sens* peints en 1617-1618 par Jan Brueghel l'Ancien avec l'aide de Pierre Paul Rubens (Prado, Madrid), et qui sont offerts à Wolfgang Wilhem de Pfalz-Neubourg, allié incontournable de la Ligue Catholique. En phase avec les aspirations des cours contemporaines de Madrid, Prague ou Vienne, celle de Bruxelles y est présentée comme l'épicentre d'une expérience sensorielle menant au savoir grâce aux collections rassemblées en son sein[84]. Peu importe le fait que les peintures mêlent en réalité des objets et des œuvres ayant réellement appartenus aux archiducs à des pièces dont la présence est surtout d'ordre symbolique. Il s'agit d'exalter la magnificence et la noblesse des souverains, leur érudition. Et leur sagesse : sous leur



Bartholomeus Spranger, *Vénus, Cupidon et Mercure*, 1597.

Les pièces d'armement retrouvées lors des fouilles de 1995-2000

Claude GAIER

Les fouilles de l'Aula Magna, menées par la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, sous la direction de feu Pierre-Paul Bonenfant, ont permis de découvrir un amas d'objets métalliques, comprimés dans un conglomérat de terre et de pierrailles lors de l'effondrement, dans une salle basse, de l'ancienne volée d'escalier menant à la tour d'angle nord-est et ce, suite à l'incendie du palais de 1731. Un premier travail de dégagement et des restaurations plus poussées ont révélé qu'il s'agissait de quelques armes et armures hétéroclites qui, lors du sinistre, se trouvaient réunies à cet endroit, apparemment de façon fortuite. En fait, ce lot se compose de deux casques et de fragments d'un troisième, d'un nombre indistinct de restes de plastrons de cuirasses et de deux fragments d'épées. En outre, dans un autre endroit du sous-sol de l'Aula Magna, on a pu exhumer la volée d'une petite pièce d'artillerie, également restaurée et analysée depuis. La plupart de ces objets, par ailleurs très dégradés, n'ont qu'une valeur d'inventaire. Deux d'entre eux, cependant, présentent un intérêt certain du point de vue technique et historique : le casque de joute et le canon [1].

Le grand bassinet pour le combat à pied

En fait, les fouilles ont livré deux pièces séparées, mais situées à proximité l'une de l'autre, qui faisaient certainement partie d'un même casque : d'une part, un timbre avec couvre-nuque, forgé d'une seule pièce, et d'autre part une visière. Il s'agit d'un casque destiné au combat de lice, où deux adversaires se mesuraient, à pied, en champ clos, armés de toutes pièces, en se conformant à des règles en principe courtoises et « sportives ». Comme ces affrontements se déroulaient cependant avec des armes réelles, la protection des champions s'avérait essentielle et des modèles spécifiques d'armures étaient prescrits pour la circonstance. Ce type de combat a connu son apogée au 15e siècle et au début du 16e siècle, particulièrement à la cour des ducs de Bourgogne. Le couvre-chef trouvé au Coudenberg correspond au « grand bassinet » utilisé à cet effet dans les Pays-Bas vers 1500 [2].



Le grand bassinet et sa visière.

Il ne subsiste plus, aujourd'hui, dans les collections d'armes anciennes, que quelques spécimens de ces casques. Leur typologie est proche, à quelques nuances près. Plusieurs d'entre eux présentent, avec celui du Coudenberg, de telles similitudes qu'on ne peut qu'en inférer une origine géographique commune : les anciens Pays-Bas et, plus précisément, les batteurs d'armures de Bruxelles. En effet, les deux bassinets apparentés conservés à la *Hofjagd- und Rüstkammer* de Vienne ont sans doute appartenu à Philippe le Beau (1478-1506) et celui, tout aussi proche, du *Metropolitan Museum* de New York porte un poinçon attribué au Bruxellois Guillem Margot. Il n'est donc pas exclu que le casque de l'Aula Magna, de par son caractère aristocratique autant que sa typologie, ait pu provenir de l'ancienne salle d'armes des souverains, même s'il ne s'y trouvait plus lors de son enfouissement accidentel. Fait troublant, il est muni au sommet d'un appendice non originel, ajouté après coup, vraisemblablement destiné à y fixer un cimier* à des fins d'exposition. Ce grand bassinet aurait-il, une fois tombé en désuétude, fait office de heaume funéraire placé au-dessus d'une sépulture, et dans ce cas par quelle église aurait-il, si l'on ose dire, transité avant de se retrouver dans une cave du palais ? En tout cas, si l'origine de ce casque peut être supposée avec quelque vraisemblance, ses destinées ultérieures demeurent énigmatiques.

La pièce d'artillerie

Il s'agit de la volée d'un petit canon, sans doute du type « veuglaire », dépourvu de sa chambre* à poudre amovible et de son affût* en bois. Son calibre est de 13 cm, pour une longueur de 71 cm. Ce tube est constitué d'un assemblage à chaud de sept lames jointives de fer forgé, disposées longitudinalement. Sur cette âme furent enfilés cinq manchons juxtaposés, eux-mêmes renforcés ensuite par sept anneaux simples, plus un triple vers l'arrière, autour de la partie proche de la chambre. L'intérieur de cette portion terminale présente en outre un rétreint*, obtenu par l'insertion d'un manchon dans le tube. Cette technique de mise en œuvre par « précontrainte »



La volée du veuglaire.



Détail de l'inscription du veuglaire.

(c'est-à-dire de mise sous tension et d'ajustage par refroidissement du métal chauffé au rouge) était classique entre la seconde moitié du 14e siècle et le 17e siècle [3]. Ce type de canon était pourvu d'une boîte à poudre, introduite par derrière et maintenue, entre la volée et un ressaut creusé dans l'affût de bois, par un coin de calage [4]. La pièce du Coudenberg porte, gravée, la mention « LIERE », qui fait sans doute référence à cette localité, proche de Malines et d'Anvers, dont il était probablement originaire. Il date vraisemblablement de la seconde moitié du 15e siècle. La présence de cette bouche à feu, hors d'état de servir, dans les sous-sols de l'Aula Magna en 1731 ne s'explique pas. Ce petit veuglaire constitue en tout cas un exemple intéressant d'une ancienne technique métallurgique largement pratiquée en Europe, et en particulier dans les Pays-Bas, à la fin du Moyen Âge.

Les autres pièces d'armement

Ces pièces, beaucoup plus banales que les précédentes, présentent un état très dégradé.

Elles comportent deux tronçons de lame encore pourvus d'un fragment de leur garde, l'un provenant d'une rapière (épée de duel) à poignée ouverte du troisième quart du 16e siècle, l'autre d'une épée avec garde en corbeille, de 1600 environ [5].

On a également découvert un casque militaire dit « capeline » et des fragments d'un autre du même genre. Ce couvre-chef, de facture assez courante, était destiné aux unités de cavalerie européennes. Il s'inspire d'un modèle en usage dans les armées ottomanes. Le spécimen du Coudenberg est nettement identifiable en dépit de ses présentes lacunes. Il comportait à l'origine un timbre hémisphérique prolongé à l'arrière par un couvre-nuque



Les deux fragments d’épées.

La capeline et un des fragments de cuirasse.

en forme de « queue d’écrevisse » et était muni à l’avant d’un nasal coulissant. Largement utilisé en Europe centrale et occidentale au 17e siècle, il demeurait en usage en Autriche au siècle suivant, ce qui donne à penser que les exemplaires retrouvés dans l’Aula Magna conservaient une utilité pratique lors de la destruction du lieu et auraient pu encore faire partie de l’équipement des troupes de l’époque[6].

La même conjecture s’applique aux fragments de plastrons de cuirasse, découverts lors des fouilles, empilés à la manière des fournitures militaires ordinaires. Leur usage, en effet, n’avait pas non plus disparu au 18e siècle dans certaines unités de cavalerie, notamment en Autriche. On est donc en droit de penser qu’elles n’avaient pas perdu toute valeur d’actualité lors de leur destruction accidentelle. Mais la quantité insignifiante de ces diverses pièces d’armement défensif réunies en un même endroit exclut l’éventualité que celui-ci ait fait office d’arsenal, voire de vestiaire de corps de garde.

Quel rapport avec la salle d’armes du Coudenberg ?

Force est de constater que les armes ou fragments d’armes découverts dans les salles basses de l’Aula Magna n’ont aucun rapport logique entre elles. Il s’agissait certainement d’un entreposage, sinon d’un abandon fortuit, pour des raisons qui, aujourd’hui, nous échappent. Seul le grand bassinet, de par sa forme caractéristique des casques de joute des Pays-Bas vers 1500, pourrait avoir, à l’origine, appartenu à la salle d’armes des maîtres du lieu. Mais on ignore après quelles vicissitudes il a abouti par la suite au sombre débarras dans lequel on l’a retrouvé.

gouvernement avisé, la prospérité, l’abondance et l’harmonie entre les êtres, à l’instar des éléments dans les peintures, recouvrent leur droit[85].

Faute de pouvoir réunifier les Pays-Bas, les archiducs permettent à la paix de s’installer durablement grâce aux réconciliations avec la France (traité de Vervins, 1598) et l’Angleterre (1604), suivies de la trêve de Douze Ans (1609-1621) conclue avec les provinces rebelles du nord (les Provinces-Unies)[86]. L’économie peut donc être relancée, mais aussi les arts. Sans doute est-ce pour encourager cette dynamique que les archiducs passent commande quasi exclusivement à des artistes flamands, dont un certain nombre deviennent soit serviteur de la cour soit une sorte de fournisseur officiel[87]. Parmi ceux-ci, en plus de De Clerck et des frères Venius, citons Jan I Brueghel, Joos II de Momper, Denijs van Alsloot, Pieter, Salomon et David Noveliers, Pieter Snayers, Antoon Sallaert, Jacques Franquart, Robert de Nole, Willem van Deynum, le Malinois Hans Verbeeck, Théodore van Loon, Antoine van Dyck (sous la régence d’Isabelle) et bien évidemment Wenceslas Cobergher et Pierre Paul Rubens. Les archiducs n’hésitent d’ailleurs pas à rappeler d’Italie ces deux derniers artistes, alors étoiles montantes d’un art monumental mêlant tradition flamande et fortes influences italiennes. Le premier, promu architecte-ingénieur de la cour, dirigera bientôt les principaux travaux de réaménagements des résidences ducales alors qu’une des premières tâches du second, devenu peintre de l’hôtel des souverains, consiste à faire leurs portraits[88]. Rubens est peut-être également chargé de réaliser une galerie dynastique, comprenant les effigies de Charles Quint et de l’empereur Maximilien, en plus de plusieurs portraits d’invités de marque et de tableaux à sujets mythologiques et profanes[89]. Mais les archiducs semblent surtout vouloir mettre son génie créateur au service de l’art religieux. Ainsi lui confient-ils la réalisation des principaux tableaux pour les chapelles de leurs résidences : au palais du Coudenberg, une *Sainte famille avec sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste* orne l’oratoire de l’archiduc Albert[90] alors qu’aux alentours de 1621, l’artiste (ou son atelier) réalise une *Nativité*, une *Adoration des mages* et une *Pentecôte* (œuvres perdues) pour le nouvel oratoire de l’infante dans le même palais[91].

Tout autant attachés que Philippe II à « l’ancienne » piété[92] et à la continuité dynastique, les souverains achètent également plusieurs peintures religieuses dues à de « vieux maîtres » flamands : en 1601, par exemple, ils acquièrent, pour la somme considérable de 2 100 florins, *L’Adoration des mages* de Jan Gossaert appartenant à l’abbaye de Saint-Adrien à Grammont et la destinent au maître-autel



Jan Brueghel l'Ancien et Pierre Paul Rubens, *La Vue*, 1617. Le tableau est ancré dans la réalité des archiducs par la présence du palais du Coudenberg en arrière-plan.





Pierre Paul Rubens, *Sainte famille avec sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste*, 1614-1615.

de la chapelle royale du palais (l'œuvre appartient aujourd'hui à la *National Gallery* de Londres)[93]. Avant eux, Matthias d'Autriche s'était intéressé lui aussi à l'artiste puisqu'il s'était emparé en 1580 du triptyque réalisé par Gossaert (le panneau central) et Michel Coxcie (les volets) pour la chapelle de la gilde de Saint-Luc dans la cathédrale Saint-Rombaut à Malines et l'avait emporté à Linz puis à Prague[94]. Mais la préférence des archiducs va à Quentin Metsys, qui avait également retenu l'attention de Philippe II[95] : le couple princier possède du maître deux *Vierge à l'enfant* – l'une, ornant l'autel de l'oratoire de l'infante, est aujourd'hui au musée de Berlin – et deux *Pietà*. Selon un récit demeuré célèbre, il aurait en outre tenté vainement d'acquérir une autre *Vierge à l'enfant* de Metsys appartenant alors à Cornelis van de Geest, également grand admirateur du peintre, lors d'une visite à Anvers en 1615[96]. En 1619, Albert hérite encore d'un *Triptyque représentant la tentation de saint Antoine* de Bosch (sans doute une copie) ayant appartenu à Georges d'Autriche[97], tandis que plusieurs peintures de Bruegel sont citées dans les inventaires ducaux sans qu'il ne soit possible de savoir s'il s'agissait d'œuvres originales ou de copies[98].

Il convient toutefois de rappeler que les tapisseries continuent à englober la plus grande part du budget réservé aux acquisitions artistiques. Rien qu'entre 1603 et 1607, les archives mentionnent l'achat ou la commande de seize tentures, de sujets les plus divers, allant de *galeries* de verdures aux histoires de Josué, de Constantin ou de Cléopâtre. Par la suite, les archiducs continuent à se procurer régulièrement des tapisseries, même s'il faut garder à l'esprit qu'un certain nombre d'entre elles sont sans doute destinées à Madrid ou à servir de présent à quelque personnalité politique[99].

Le récit que fait le prince Jean Guillaume Neumayr von Ramssla de sa visite à la cour de Bruxelles en 1614 en compagnie de Jean-Ernest duc de Saxe[100] constitue un témoignage précieux de la disposition des collections au sein du palais et de l'impression de majesté laissée par celles-ci sur les invités de marque, ce qui constitue en fin de compte le but recherché. Ainsi, la première pièce que les hôtes visitent, à savoir la salle d'audience des archiducs située dans le corps de logis, rend d'emblée hommage à l'illustre maison des Habsbourg notamment par deux tableaux du château de Mariemont[101], construit par Marie de Hongrie, et par une peinture occupant *tout un côté de la salle* et consacrée au chapitre de l'ordre de la Toison d'or présidé par Charles le Téméraire, « dernier duc de Bourgogne ». Ils traversent ensuite une pièce couverte de *grands et petits tableaux*, parmi lesquels une *Cuisine*, deux peintures ayant pour objet des tigres, lions et lionnes grandeur nature et un *Romulus et Remus allaités par la Louve* – soit, peut-être, autant de tableaux de Rubens[102]. Il doit s'agir d'une sorte de cabinet d'art car une source plus tardive, datant de 1619[103], y mentionne plusieurs sortes d'horloges, des tables précieuses incrustées de nacre, lapis et *autres pierres fines* ainsi qu'une table en marqueterie représentant des cartes de *diverses villes et pays du monde* ; le même document signale encore des portraits en pieds des quatre ducs de Bourgogne, ainsi que de Maximilien Ier et de Philippe le Beau, qui n'y sont peut-être pas en 1614. Recourir sans cesse à des portraits dynastiques pour exprimer sa légitimité constitue à vrai dire une habitude toute habsbourgeoise. De cette salle, les invités aboutissent enfin dans la galerie construite sous Marie de Hongrie où les œuvres véhiculent un message politique clair, tout à la gloire d'Albert : au-dessus des trois cheminées, les portraits des frères d'Albert, Rodolphe II, Matthias et Ernest, occupent une place d'honneur et rappellent à bon escient que l'archiduc est davantage que l'époux de l'infante : il est aussi un prince d'empire, un Habs-

bourg d'Autriche. À ce titre, il a brigué (et failli remporter) la couronne impériale, qui écheut finalement, à la mort de Rodolphe II (1612), à son frère Matthias[104]. Suite à ce décès, Albert hérite d'ailleurs d'une table en *pietra dura* au pied en forme de Ganymède qu'il fait placer au centre de la pièce et que l'on retrouvera plus tard sur de nombreux tableaux du cabinet de peintures de l'archiduc Léopold-Guillaume[105]. À l'entrée et aux extrémités de la pièce, les portraits des archiducs, de Philippe II et de l'empereur Maximilien complètent la galerie dynastique tandis que plusieurs tableaux de sièges de villes – dont celui d'Ostende – louent, comme de droit, les actes héroïques et victorieux d'Albert[106]. Plus surprenant, on y trouve aussi *Les noces paysannes* et *Le Banquet de noces présidé par les archiducs* de Jan Brueghel l'Ancien. Des travaux récents montrent cependant que ces peintures participent d'un discours visant à célébrer l'action pacificatrice des archiducs, ayant permis aux Pays-Bas (méridionaux) de recouvrer une unité sociale et confessionnelle[107]. La galerie tout entière est ainsi placée sous le signe de la Paix armée, notion essentielle au bon exercice du pouvoir. Il s'agit également d'un hommage appuyé à un homme alors terrassé par la maladie, au point de voir la question de sa succession devenir brûlante.

En 1613, Philippe III réaffirme en effet sa volonté de voir Isabelle gouverner les Pays-Bas en son nom si Albert vient à mourir et des tractations avec les États provinciaux sont engagées afin qu'ils prêtent serment au roi Philippe III en vue de la rétrocession des Pays-Bas à l'Espagne[108]. Par une certaine ironie du sort, Philippe III meurt avant Albert, mais la même année, en 1621. Isabelle reste à Bruxelles jusqu'en 1633, en tant que simple gouvernante. Ayant pris l'habit du tiers-ordre de saint François, elle vit retirée, ne se rendant plus guère dans ses résidences de Tervuren et de Mariemont, et seuls les exilés Marie de Médicis et Gaston d'Orléans sont encore reçus avec faste[109]. Si elle continue d'entretenir son palais du Coudenberg et les jardins alentour, les commandes se font indéniablement moins nombreuses qu'auparavant, les finances étant au demeurant désastreuses[110]. Il convient cependant de signaler celle du *Triomphe de l'Eucharistie*, riche tenture réalisée entre

⇙ Quentin Metsys, *Vierge à l'enfant*, début 16e siècle.

⇩ Jan Gossart, *L'Adoration des mages*, vers 1600.







Jan Brueghel l'Ancien, *Le Banquet de noces présidé par les archiducs*, début 16e siècle.



Pierre Paul Rubens, *Le Triomphe de la Foi Catholique*, entre 1626 et 1628.

1626 et 1628 d'après les modèles de Rubens pour le couvent de *Descalzas Reales* et dont les cartons – en réalité de grandes toiles à l'huile – resteront au palais du Coudenberg jusqu'en 1649 au moins [111].

DE 1633 À 1731

Après le décès de l'infante Isabelle en 1633, nombre d'hommes de guerre se succèdent au palais du Coudenberg en tant que gouverneurs généraux des Pays-Bas méridionaux: de hauts personnages, dont certains sont des Habsbourg d'Espagne ou d'Autriche envoyés comme représentants du souverain – un usage propre à flatter lesdits pays et qui remonte au temps des ducs de Bourgogne. Ces quelques princes de sang sont le Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche (1634-1641) [112], l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche (1647-1656) [113], Don Juan d'Autriche (1656-1659) [114], le duc électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière (1692-1701 ; 1704-1706) [115] et Marie-Élisabeth d'Autriche (1725-1741) [116].

Lors de leur séjour, le palais fait naturellement l'objet d'aménagements et d'embellissements pour accueillir une cour digne du rang du représentant du roi puis de l'empereur (à partir de 1714) [117]. Malgré les guerres qui scandent le 17e siècle dans nos régions, des interventions significatives se font à la demande de ces gouverneurs de rang supérieur afin d'organiser dans le palais une réelle vie de cour [118].

Deux gouverneurs généraux des Pays-Bas en particulier s'adonnent avec passion à leur goût pour le luxe et pour les collections artistiques : l'archiduc Léopold-Guillaume (1614-1662), nommé par le roi Philippe IV d'Espagne [119], et le duc électeur Maximilien-Emmanuel (1662-1726), désigné par le moribond Charles II [120]. Étroitement liés à l'empereur, chacun d'eux est aussi oncle d'un roi d'Espagne [121]. Ces deux princes de sang exercent une carrière politico-militaire qui connaît des revers, leurs bilans respectifs dans ce domaine étant discutables. Mais, sur le plan culturel, ils laissent chacun une empreinte durable car ils acquièrent une renommée d'amateurs d'art et de mécènes, précisément lors de leurs séjours dans les Pays-Bas méridionaux. Nos régions ont alors la réputation d'être une source importante d'œuvres d'art, de tableaux, de tapisseries, mais aussi de pièces d'orfèvrerie, de mobilier d'apparat et de joyaux. Grâce à un commerce d'art fort bien organisé, on peut y bénéficier d'innombrables opportunités. Léopold-Guillaume et Maximilien-Emmanuel y accroissent considérablement leurs collections, malgré ou plutôt grâce au marasme politique de leur époque.

Récit : Jean Fontaine et Louis Schonbub visitent le palais du Coudenberg en 1628*

Sélection et commentaires : Bram VANNIEUWENHUYZE

En entrant au chasteau on trouve à main gauche une grande salle* ou on vend des peintures, des nouvelles et autres choses et ou on se pourmene. En entrant en ceste sale on trouve à main droite une chapelle très-riche*. En descendant on vient sous une galerie couverte* à main gauche où on trouve à droite la chambre des finances*. Au bout de ceste allée couverte il y a une autre porte par laquelle on monte et trouve on au premier estage quatre sales. En la premiere gallerie sont les portraicts de ceux d'Austriche*. Delà on vient en une salette pleine de diverses peintures, comme chats, chiens, etc. Delà on vient dans une autre salette ou il y a les pourtraicts du grand conseil de Burgogne* et Charles le Hardy*. Delà on entre dans une autre salette ou il y a depeint les lignes de Ste-Elisabeth, reine de Portugal*, de laquelle sont issuz ceux de Florence, d'Autriche, de Savoie, de France, de Mantoue, de Bourg et Limbourg. A l'autre estage il y a quatre salles. Premierement vient on dans une gallerie ou il y a force portraicts des roys et roignes. Delà on vient en une grande salle où il y a des belles peintures et trois belles fenestres en bas comme aussy en la précédente, où il y a deux tables, une de marbre avecq des pierreries, estimée à 100000 livres, l'autre bien faicte avec de nacque de perles. Delà on entre dans une salette où le pourtraict de feu l'archiduc* en cordelier*, comme on l'a veu mort. Enfin on entre dans l'oratoire* où on voit 1° un ciboire* d'or fin, un crucifix de bois, petits coffrets, un crucifix d'or massif et trois bras d'argent sur un autel ; 2° le bras de St-Luc, avec des pinceaux, les bras de St-Martin et St-Bartholomé avec des couteaux, reliques de Ste-Marguerite, de Simeon et mille autres ; 3° un marbre où il y a des peintures naturelles ainsi creues ; 4° un grand autel, une croix avec quatre grosses pierres diamans, rubins, etc. de l'empereur Maximilien* ; enfin on y voit une très-belle bergerie* [1].

* *Jean Fontaine et Louis Schonbub* : deux voyageurs qui sillonnent l'Europe occidentale entre 1625 et 1633 ; on ne connaît pas plus de choses d'eux
* *en entrant au chasteau* : l'entrée du palais sur la place des Bailles
* *une grande salle* : sans doute l'Aula Magna
* *chapelle très-riche* : la grande chapelle du palais
* *galerie couverte* : la galerie bordant la cour intérieure du palais
* *la chambre des finances* : la Chambre des comptes
* *ceux d'Austriche* : la dynastie des Habsbourg, à laquelle appartenait Charles Quint et Philippe II d'Espagne
* *grand conseil de Burgogne* : cour supérieure de justice des États bourguignons
* *Charles le Hardy* : Charles le Téméraire († 1477), fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, duc de Bourgogne (1467-1477)
* *Ste-Elisabeth, reine de Portugal* : Élisabeth de Portugal († 1337), également appelée Élisabeth d'Aragon ou sainte Élisabeth (Santa Isabel), reine du Portugal (1282-1325)
* *feu l'archiduc* : Albert d'Autriche († 1621), marié à l'infante Isabelle d'Espagne, archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas (1595-1598) et ensuite souverain des Pays-Bas jusqu'à son décès
* *en cordelier* : avec l'habit d'un franciscain
* *l'oratoire* : la chapelle privée de l'archiduc
* *ciboire* : récipiant sur l'autel dans lequel sont conservées les hosties
* *l'empereur Maximilien* : Maximilien d'Autriche († 1519), époux de Marie de Bourgogne, roi des Romains (à partir de 1486) et empereur du Saint-Empire germanique (à partir de 1508)

Léopold-Guillaume d'Autriche, collectionneur d'art raffiné [122]

Dès son arrivée à Bruxelles, Léopold-Guillaume songe à installer une galerie de tableaux dans le palais du Coudenberg, et ce d'après son *humor* – écrit-il à son frère l'empereur Ferdinand III en novembre 1647. L'archiduc profite de la vente de collections prestigieuses, dont celle qui se déroule dans les Pays-Bas en 1649 et qui rassemble quelque 400 peintures ayant appartenu au duc de Hamilton, aristocrate écossais fidèle à Charles Ier d'Angleterre et qui fut décapité comme son roi [123]. Il semble, en outre, que l'archiduc se soit également porté acquéreur de tableaux de la collection même du roi. Cela dit, il est certain qu'afin d'accroître sa collection, Léopold-Guillaume utilise des agents à l'étranger mais profite surtout du florissant commerce d'art anversois. Si bien qu'en quelques années, l'archiduc accumule pas moins de 517 tableaux de l'école italienne, qui a sa préférence [124], et 880 peintures de maîtres allemands, flamands et hollandais des 16e et 17e siècles. Il s'agit de l'une des plus grandes collections de tableaux de son époque. Léopold-Guillaume acquiert également 343 dessins, 542 sculptures et antiquités ainsi qu'une *Schatzkammer* (chambre du trésor) : soit un ensemble considérable, dont la majeure partie forme actuellement le cœur du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne [125]. Dans ses choix, Léopold-Guillaume est assisté du peintre anversois Jan van den Hoecke auquel succède rapidement David II Teniers (1610-1690), qui est alors déjà un maître réputé. Ce dernier devient non seulement son peintre officiel, mais surtout conservateur de la collection archiducale, conseiller et intermédiaire pour les acquisitions du prince. Afin d'exercer de manière adéquate sa nouvelle fonction de peintre de la cour (*Pintor da Cámar*) (1650), Teniers quitte Anvers pour s'installer à Bruxelles où il recevra ensuite, en 1655, la charge de valet de chambre (*Ayuda de Cámara*). Entre l'artiste et son patron se développe une symbiose, une collaboration idéale dont témoignent les diverses versions peintes des galeries archiducales ainsi que les copies de tableaux destinées à la réalisation du *Theatrum Pictorium*, le premier catalogue illustré jamais publié d'une collection de peintures.

De la représentation de cette célèbre galerie exposée au palais du Coudenberg, le peintre Teniers laisse une quinzaine de versions différentes. Les premières datées et connues remontent à 1651,



David II Teniers, *L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie d'art à Bruxelles*, 1651 (conservé à Petworth House).

mais sont de typologie différente : d'une part celle de Petworth House [126], d'autre part celle conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique [127]. Les tableaux qui y sont reproduits sont placés dans des cadres expressément fabriqués par le menuisier Jacques van den Putten [128]. La version de Petworth montre une galerie éclairée à gauche grâce à de hautes baies vitrées à petits carreaux qui donnent sur un jardin d'agrément où se promènent quelques nobles dames, et qui devait sans doute évoquer le jardin du palais. La version de Bruxelles montre, quant à elle, une composition symétrique sans ouverture vers l'extérieur, un schéma architectonique linéaire et ordonné. Ces versions peintes en 1651 apparaissent toutes deux comme des représentations idéales de la galerie archiducale, qui invitent

*Récit : Visite de Jean-Ernest, duc de Saxe, en février 1614, par Jean Guillaume Neumayr von Ramssla**

Sélection et commentaires : Bram Vannieuwenhuyze

Après midi S.A. visita, en société du comte de Boussu*, plusieurs appartements du château* ainsi que le jardin et le parc* qui en dépendent.*

S.A. fut conduite premièrement dans une salle où parmi plusieurs beaux tableaux, on remarquait une grande toile représentant le château que l'archiduc possède à Mariemont* et un autre tableau figurant une grande fête donnée dans ce château ; un troisième tableau qui couvrait tout un côté de la salle représentait un chapitre de la Toison d'Or* tenu par le dernier duc de Bourgogne*. Tous les chevaliers de l'ordre couverts de longs manteaux rouges y étaient peints d'après nature.*

Une chambre voisine de la galerie contenait un grand nombre de grands et beaux tableaux, dont l'un représentait une cuisine peinte avec beaucoup d'art ; sur deux autres tableaux on voyait des tigres, des lions et des lionnes avec leurs petits, de grandeur naturelle. Le tableau représentant Romulus et Remus allaités par la louve était aussi un morceau capital. Le haut des murs de cette chambre était orné d'un grand nombre de petits tableaux sur lesquels étaient peintes d'excellentes marines.*

De cette salle S.A. fut conduite à la galerie du château. Le côté gauche de cette galerie était percé de haut en bas d'une longue suite de fenêtres ; au coté droit se trouvaient trois cheminées l'une à côté de l'autre ; sur la première était le portrait de l'empereur Rodolphe*, sur la seconde celui de l'empereur actuel Matthias* lorsqu'il était encore un peu plus jeune et sur la troisième celui de l'archiduc Ernest* de grandeur naturelle et armé de pied en cap. Près de l'entrée de la galerie on voyait les portraits en grisaille et à mi-corps des archiducs regnants*, et au-dessous quatre grands tableaux retracant différents sièges de villes et conquêtes qui ont eu lieu sous l'archiduc Albert, principalement le siége [sic] d'Ostende* qui était représenté dans tous ses détails sur une grande toile peinte en détrempe avec beaucoup d'art. Deux tableaux qu'on voit plus loin et qui représentent une noce de paysans à laquelle l'archiduc assista avec l'infante sont encore deux morceaux d'un grand mérite, toutes les figures y sont peintes d'après nature. A l'extrémité de la galerie sont placés les portraits en pied du roi d'Espagne Philippe II*, et de l'empereur Maximilien* couvert d'un grand habit de chasse noir et d'un capuchon et tenant une arbalète à la main. On y voit aussi une table uniquement composée de pièces précieuses enchassées dans de l'or et représentant toutes sortes d'oiseaux ; elle est supportée par deux belles statues de bronze. Cette table échut par succession à l'archiduc Albert après la mort de l'empereur Rodolphe et a coûté au-delà de 70 000 thalers [1].*

* *Jean Guillaume Neumayr von Ramssla* : membre de la suite de Jean-Ernest de Saxe et auteur du récit de voyage
* *S.A. (son altesse)* : Jean-Ernest, duc de Saxe, Juliers, Clèves et Berg
* *comte de Boussu* : Jacques de Hénin († 1618), comte de Boussu
* *appartements du château* : retraits privés du palais du Coudenberg
* *le jardin et le parc* : jardins et parc du palais du Coudenberg
* *l'archiduc* : Albert d'Autriche († 1621), marié à l'infante Isabelle d'Espagne, archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas (1595-1598) et ensuite souverain des Pays-Bas jusqu'à son décès
* *le château que l'archiduc possède à Mariemont* : résidence d'été des archiducs à Mariemont (Hainaut)
* *un chapitre de la Toison d'Or* : un chapitre ou rencontre de l'ordre de la Toison d'or, un ordre créé par le duc de Bourgogne Philippe le Bon en 1438
* *le dernier duc de Bourgogne* : probablement Philippe le Beau († 1506), duc de Bourgogne (1494-1506) et roi de Castille (1504-1506)
* *Romulus et Remus allaités par la louve* : jumeaux légendaires qui auraient fondé Rome et qui furent élevés par une louve
* *la galerie du château* : la galerie avec vue sur le parc
* *l'empereur Rodolphe* : Rodolphe II († 1612), archiduc d'Autriche (1576-1608) et ensuite empereur du Saint-Empire germanique
* *l'empereur actuel Matthias* : Matthias d'Autriche († 1619), brièvement gouverneur des Pays-Bas (1577-1581), ensuite archiduc d'Autriche (1608-1619) et empereur du Saint-Empire germanique (1612-1619), frère de l'empereur Rodolphe
* *l'archiduc Ernest* : Ernest d'Autriche († 1595), archiduc d'Autriche et gouverneur des Pays-Bas (1594-1595), frère de l'empereur Rodolphe
* *des archiducs regnants* : archiducs Albert et Isabelle (voir plus haut)
* *le siége [sic] d'Ostende* : le siège d'Ostende de 1601-1604 par les troupes espagnoles, sur ordre des archiducs Albert et Isabelle, dans le contexte de la guerre de Quatre-Vingts Ans
* *roi d'Espagne Philippe II* : Philippe II d'Espagne († 1598), fils de l'empereur Charles Quint, roi d'Espagne et souverain des Pays-Bas habsbourgeois
* *l'empereur Maximilien* : Maximilien d'Autriche († 1519), époux de Marie de Bourgogne, roi des Romains (à partir de 1486) et empereur du Saint-Empire germanique (à partir de 1508)



David II Teniers, *L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie de peinture italienne*, 1651 (conservé à Bruxelles).

à l'abstraction des inquiétudes de la vie, en un lieu qui se veut un Olympe du Beau.

L'idée de la reproduction picturale de la galerie vient sans doute de Léopold-Guillaume qui possède des *cabinets* peints par Jan Jordaens III ou par Frans Francken II, avec qui Teniers a du reste collaboré à Anvers. Et dans l'esprit même de ces *cabinets* de production anversoise, les intérieurs représentés dans les *galeries archiducales* ne reproduisent pas le palais du Coudenberg. Preuve en est la comparaison entre la version de Petworth House et un cabinet d'amateur anonyme peint trois décennies plus tôt[129] : ces deux tableaux présentent en effet une composition architectonique d'intérieur semblable, à savoir une galerie dont le côté gauche est percé, de haut en bas, de deux fenêtres entre lesquelles se situe un accès vers le jardin. Il est également opportun de rapprocher les galeries peintes par Teniers avec celle, tout aussi fictive, représentant une des allégories des cinq sens peintes par Jan Brueghel l'Ancien et Rubens, intitulée *La Vue* et où apparaît, dans l'ouverture de l'arc, une élévation de la façade côté jardin du palais du Coudenberg[130]. Quelque référence à une œuvre réalisée par Brueghel, l'un des protégés des archiducs Albert et Isabelle, n'aurait visiblement pas été étrangère à la volonté de Léopold-Guillaume de marquer la continuité dynastique avec le règne de ses illustres prédécesseurs.

Quant à l'arrangement précis des tableaux au sein des *galeries archiducales*, il relève lui aussi de la fiction, mais a le mérite de donner un abrégé visuel détaillé de la collection. Teniers y reproduit avec précision des tableaux, en ajoutant le plus souvent sur leurs cadres les noms des artistes auxquels les œuvres étaient alors attribuées. Ces *galeries* témoignent par conséquent de l'intérêt du prince pour une étude systématique de ses collections, ce qui constitue une approche novatrice à l'époque.

Narcissique et imbu de sa haute condition, l'archiduc se fait souvent figurer au sein de ses collections. Son orgueil l'amène à les faire connaître et apprécier grâce aux cabinets peints par Teniers, qu'il destine à offrir en don à quelques parents et amis, amateurs d'art. Ainsi, son frère Ferdinand III reçoit à Prague la version aujourd'hui conservée au *Kunsthistorisches Museum*[131], et celle conservée au musée du Prado est envoyée à Madrid au roi Philippe IV d'Espagne, un digne rival en tant que collectionneur[132].

Toujours dans un souci de promotion et de diffusion de sa belle galerie de tableaux exposée au



Anonymes flamands, *Cognoscenti* dans une pièce remplie de peintures, vers 1620.

palais du Coudenberg, Léopold-Guillaume demande encore à Teniers de copier à une échelle réduite les peintures italiennes les plus admirées, de les miniaturiser sous la forme d'esquisses en couleurs peintes à l'huile sur panneaux mesurant approximativement 17 x 25 cm. Ces copies doivent ensuite être fidèlement traduites en gravures par les meilleurs artistes burinistes afin d'illustrer un catalogue de 243 tableaux, nommé *Theatrum Pictorium* (1660)[133]. L'esquisse de Teniers conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, peinte avec légèreté et franchise, reproduit une œuvre de Giorgione, *Pâris recueilli par les bergers*, dont l'original a aujourd'hui disparu[134]. Elle servit de modèle à l'eau-forte de Theodorus van Kessel, gravure présentant la composition inversée[135]. La peinture vénitienne du *Cinquecento* étant la grande mode du moment, l'école de Venise se voit naturellement réserver la part du lion dans la collection archiducale[136]. Cela dit, l'école flamande n'est pas en reste, notamment grâce à la présence d'artistes contemporains de Léopold-Guillaume et de Teniers. Citons à titre d'exemple Cornelis Schut, dont l'œuvre est à la fois influencée par l'art du Caravage, de Reni et de Rubens, comme en témoigne sa *Suzanne et les vieillards*, également conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique[137]. Ce tableau de haute qualité picturale, qui ne semble pas avoir été envoyé à Vienne lors du retour de l'archiduc[138], est reproduit dans une version datée de 1653 de la galerie archiducale peinte par Teniers[139]. De ces deux formes de représentation des collections de Léopold-Guillaume, le catalogue illustré révèle une entreprise plus ambitieuse que les galeries peintes, puisque destinée à atteindre une audience qui dépasse le seul cercle des cours européennes qui recevaient en don les intérieurs peints de la « galerie ». En outre, la présentation des tableaux paraît plus systématique dans cet ouvrage qui devient un modèle pour l'organisation, la compréhension et la publication de collections.

Léopold-Guillaume acquiert également des tapisseries et s'intéresse naturellement à la production bruxelloise. Parmi les chambres achetées, certaines doivent visiblement marquer la continuité avec la fastueuse époque des archiducs Albert et Isabelle. Ainsi, Léopold-Guillaume se porte acquéreur de *Las galerias que fueron de la Signora Infanta* composée de sept pièces (en 1647)[140], d'une tapisserie de l'*Histoire de Constantin* d'après Rubens (1651) que

vient compléter une autre série de la même *Histoire* en sept pièces, achetée chez Jean Lestael (en 1655), et de précieuses tapisseries de la *Vie du consul romain Decius Mus*, toujours d'après Rubens, alors qualifiées de *goldene Tapezerei* (tapisserie dorée, 1656)[141]. Parallèlement, des séries sont créées pour l'archiduc, comme celle représentant les personnifications des mois, tissée par les ateliers d'Everard Leyniers et Gilles van Habbeke d'après les esquisses à l'huile commandées au peintre de la cour Jan van der Hoecke (1650), ou l'adaptation de cette même série tissée chez Gérard Peemans et Josse de Vos d'après les peintures de David III Teniers[142].

Maximilien-Emmanuel de Bavière, ambitieux collectionneur d'art[143]

Si l'archiduc d'Autriche ne possède aucune galerie peinte par Teniers dans sa propre collection, son successeur l'électeur de Bavière en rassemble, quant à lui, pas moins de quatre versions[144]. Manifestement, Maximilien-Emmanuel prend Léopold-Guillaume pour modèle, non seulement en ce qui concerne l'étiquette pratiquée à la cour et en ville[145], mais aussi pour ses activités de collectionneur et de mécène.

Lors de son séjour à Bruxelles, l'électeur de Bavière fait de manière sporadique quelques acquisitions d'importants tableaux, tels que les *Apôtres Pierre et Paul* de Rubens, acheté à Bruges en 1696[146], le *Midas rendant hommage à Bacchus* de Poussin, acheté à Paris en 1698[147], ou le *Massacre des Innocents* de Rubens. Également issu du marché parisien en 1699, ce dernier est un chef-d'œuvre tardif du maître qui provient de la collection du deuxième duc de Richelieu et qui, une fois exposé au palais de Bruxelles, fait l'objet d'une description publiée par le poète François Gacon[148].

Mais le prince bavarois a surtout l'opportunité d'acquérir en bloc, le 17 septembre 1698, une collection de 101 tableaux de maîtres, essentiellement flamands, chez le marchand spéculateur anversois Gisbert van Colen[149], apparenté par mariage à la famille de la seconde épouse de Rubens, Hélène Fourment. Cette prestigieuse collection compte, entre autres, douze tableaux de Rubens, dont les portraits intimistes d'Hélène Fourment[150], quinze tableaux de Van Dyck, artiste alors fort prisé, dont les célèbres



David II Teniers, *La galerie de tableaux de l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche dans le palais du Coudenberg à Bruxelles, en la présence de l'archiduc et de son peintre de la cour Teniers*, 1653. En haut, on reconnaît la *Suzanne et les vieillards* de Cornelis Schut.



portraits équestres du roi Charles Ier d'Angleterre [151] et du prince de Barbançon Albert de Ligne [152], sept œuvres de Jan Boeckhorst, ainsi que huit tableaux d'Adriaen Brouwer, dont Maximilien-Emmanuel de Bavière est l'un des premiers grands amateurs.

L'ensemble de ces tableaux de grande qualité reçoit comme écrin la galerie de l'électeur de Bavière : un espace qui, selon toute vraisemblance, correspond à la grande galerie du premier étage du corps de logis, côté jardin, et que Marie de Hongrie avait fait construire dans le prolongement de ses appartements [153]. La nouvelle collection électorale doit y paraître telle une collection royale, reflétant la haute prétention politique de l'électeur sur les territoires gouvernés. En effet, Maximilien-Emmanuel est le père de l'héritier présomptif de la couronne d'Espagne, le prince électoral Joseph-Ferdinand, devenu prince des Asturies, avant qu'il ne meure prématurément à Bruxelles en février 1699.

À l'instar de son illustre prédécesseur, l'électeur de Bavière engage un peintre de la cour attaché à la conservation des collections et exerçant également la fonction d'agent artistique. Il s'agit du peintre brugeois Dominique Nollet, ancien élève d'Adam François van der Meulen [154]. Nollet, qui deviendra pour l'électeur l'équivalent de ce que Teniers avait représenté pour Léopold-Guillaume, est nommé le 1er décembre 1698 pour l'entretien et le nettoyage des tableaux ainsi que des autres objets d'art qui se trouvent dans la galerie [155]. Cet espace de collection semble avoir également été garni de précieuses raretés tant en peintures qu'en sculptures, si l'on considère les petits bronzes fondus à Paris et acquis par l'électeur : des réductions de modèles antiques, florentins du 16e siècle et français contemporains [156]. Au vu de son emplacement et de son contenu, la galerie électorale à Bruxelles se présente donc comme une chambre des arts (*Kunstkammer*), analogue à celle de Léopold-Guillaume. Mais Maximilien-Emmanuel projette déjà, en cette aube du 18e siècle, un système différent pour présenter sa collection dans son nouveau château de Schleissheim en Bavière, consistant en une galerie réservée aux tableaux et placée au bel étage, entre son appartement de parade et celui de son épouse l'électrice [157].

⇩ David II Teniers, d'après Giorgione, *Pâris recueilli par les bergers*, entre 1651 et 1660.



⇩⇩ Theodorus van Kessel, d'après une esquisse peinte par David II Teniers d'après un tableau de Giorgione, *Pâris recueilli par les bergers*, vers 1656-1660.

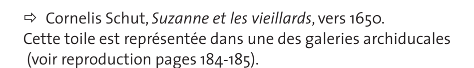


De plus, pour la réalisation de copies à petite échelle des tableaux en sa possession, Maximilien-Emmanuel engage le peintre miniaturiste bruxellois François Bouly, le 17 septembre 1699 [158]. Les miniatures de Bouly, de 14 x 18 cm, sont peintes à la gouache et à l'aquarelle sur parchemin et, par la suite, mises dans des cadres confectionnés par le maître sculpteur bruxellois Jan van der Meeren [159]. Au nombre de 38, elles sont exposées depuis 1731 dans le *Miniaturenkabinett*, conçu au sein de la *Residenz* à Munich par l'architecte d'origine hainuyère François Cuvilliès [160]. Dans ce cas apparemment, il ne s'agit pas d'un travail préparatoire à un quelconque catalogue de collection illustré de gravures mais bien d'une commande destinée à accroître la collection familiale de miniatures et à être présentée, à l'avenir, dans un cabinet réservé à cet usage.

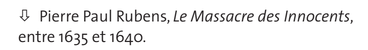
À l'instar de Léopold-Guillaume, Maximilien-Emmanuel se procure des tentures manufacturées à Bruxelles. Au-delà du nombre conséquent de tapisseries que la cour électorale loue au magasin de la Ville dans les années 1692-1693 afin de garnir les intérieurs du palais du Coudenberg [161], des commandes de chambres sont destinées à accroître les collections de l'électeur. Ainsi, Maximilien-Emmanuel achète la première édition de la tenture de huit

pièces connue sous le nom de *L'Art de la Guerre*, tissée par les ateliers bruxellois de Jérôme Leclerc et Jacques van der Borgh, d'après le projet du peintre bruxellois Lambert de Hondt le Jeune (1696). La tenture retrace, de manière générale, les opérations propres à toute campagne militaire de l'époque[162] ; elle n'est ni historique, ni en relation avec les faits d'armes de son possesseur, ce qui la rend originale sur le marché. L'électeur de Bavière sait l'apprécier puisqu'il est aussi le premier acheteur de la réédition de cette série, fabriquée cette fois dans l'atelier bruxellois de Josse De Vos et destinée à orner ses appartements dans le nouveau château de Schleissheim[163].





⇨ Cornelis Schut, *Suzanne et les vieillards*, vers 1650.
Cette toile est représentée dans une des galeries archiducales (voir reproduction pages 184-185).



⇩ Pierre Paul Rubens, *Le Massacre des Innocents*, entre 1635 et 1640.





Essai d'attribution des fonctions aux pièces composant le premier étage du corps de logis du palais du Coudenberg.

Grâce à plusieurs inventaires de peintures, de biens et de meubles, rédigés en français, néerlandais ou espagnol, il est possible de proposer des attributions de fonctions pour les pièces composant le premier étage du corps de logis pendant le 17e siècle, sous les gouvernements (A) de l'infante Isabelle d'Espagne [après le décès de l'archiduc Albert d'Autriche] (1621-1633), (B) de don Juan José d'Autriche (1656-1659), (C et D) de l'électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière (1692-1706) et (E) de l'archiduchesse Marie-Élisabeth d'Autriche (1725-1731). Le fonds de plan a été constitué sur base d'un plan dressé en 1725[1]. La graphie d'origine a été conservée pour les textes en français.

1. (B) La grande galerie / (C) La longue galerie / (D) La grande galerie / (E) La sale des empereurs ; **1b.** (E) La chambre contigue nommée de musique ; **2.** (B) Le couloir / (E) L'allée contre l'escalier venant par la retraite à la ditte chambre de dépêche ; **3.** (B) Le cabinet à côté de la Dépêche de Son Altesse* / (E) L'allée contre l'escalier venant par la retraite à la ditte chambre de dépêche ; **4.** (D) La chambre à l'entrée de ladite [grande] galerie / (E) Le cabinet doré ; **5.** (B) La chambre de dépêche / (C) L'antichambre / (D) La salle ou antichambre de S. A. E.* / (E) La chambre de dépêche, où se tenoient les filles de chambre de Son Altesse Sérénissime* ; **6.** (B) La chambre du *Troucque** / (C) La chambre du Prince / (D) La chambre [avec une] alcôve où S. A. E. couche [et une] alcôve où S. A. E. ne couche pas / (E) La chambre de parade où Son Altesse Sérénissime* se couchoit ; **7.** (D) Le cabinet dans ladite chambre de S. A. E ; **8.** (A) La chambre où Son Altesse donne l'audience / (B) La chambre de l'audience / (C) La chambre de l'audience / (E) La chambre qu'on nommait autrefois d'audience des ambassadeurs, et de paysage du temps de Son Altesse Sérénissime ; **9.** (A) La chambre où Son Altesse Sérénissime* at aultrefois dormÿ / (B) La chambre où mange S. A. / (D) La chambre où S. A. E. mange / (E) La chambre d'audience publique où mangeoit Son Altesse Sérénissime ; **10.** (A) Le cabinet où sont les modelles / (B) La *capilla* à côté de la chambre [où mange S. A.] / (D) Le cabinet dans ladite chambre [où S. A. E. mange] / (E) La chambre de retraite y contigue [à la pièce précédente] ; **11.** (A) La chambre des archers / (E) La chambre de la Toison d'Or ; **12.** (A) La chambre des portiers / (B) La chambre des *huxieres* (portier) ? / (E) La première chambre d'entrée ou des pages ; **13.** (A) La salette où Leurs Altesses mangent en publicq / (B) La chambre du couvert / (D) La chambre à la table de couvert / (E) La deuxième [chambre], ditte des officiers ; **14.** (A) La chambre des *Grandes* / (B) La chambre des *Grandes* / (C) La chambre des *Grandes* / (D) La salle des Grands d'Espagne / (E) La troisième chambre, autrefois des Titres, en dernier lieu des généraux ; **15.** (A) La chambre des cavailleres de la chambre / (B) La chambre des Cavalliers / (C) La chambre des Cavailliers / (D) La salle des Titres* / (E) Quatrième, la chambre, autresfois des généraux, en dernier lieu de miroirs ; **16.** (B) La chambre des Gentilhommes où se trouve le baldaquin / (C) L'antichambre de l'Audience où pend le baldaquin / (D) La tribune où S. A. E. entend la messe / (E) Cinquième, la chambre contigue, autrefois nommée des gentilhommes, et en dernier lieu il y avoit une armoire avec des livres de Son Altesse Sérénissime ; **17.** (C) La première chambre après le baldaquin / (E) Sixième, la chambre, autrefois de la retraite ; **18.** (E) La sale des archiers.

* *Son Altesse* (S. A.) : don Juan José d'Autriche
* *Son Altesse Électorale* (S. A. E.) : l'électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière
* *Son Altesse Sérénissime* : l'archiduchesse Marie-Élisabeth d'Autriche
* *Troucque* : le « jeu du truc » est un jeu de cartes d'origine espagnole
* *Son Altesse Sérénissime* : l'archiduc Albert d'Autriche
* *La salle des Titres* : contradiction non résolue avec l'identification de la salle 14 dans le texte E

Sortie à cheval de l'électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière

Jean-Philippe HUYS

Cette vue inédite du palais du Coudenberg sert de décor au double portrait équestre de l'électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière, clairement reconnaissable sur sa monture blanche, et de son fils, le prince électoral Joseph Ferdinand. Né à Vienne en 1692, ce dernier arrive à Bruxelles le 24 mai 1698 et prend ses appartements à l'hôtel d'Hoogstraeten.

Suite à la signature, le 11 octobre 1698, du premier traité de partage en vue de déterminer la succession d'Espagne, il est déclaré héritier présomptif des États espagnols avec le titre de prince des Asturies. Mais il mourra à Bruxelles le 6 février 1699, à l'âge de 6 ans.

Le tableau est vraisemblablement peint peu après l'arrivée du jeune prince à Bruxelles. Pour sa représentation du palais, Mathys Schoevaerdts (Bruxelles, ca. 1665 – après 1702) s'inspire de l'eau-forte de Romeyn de Hooghe qui illustre les festivités données dans les jardins du palais à l'occasion de la reprise de Buda en 1686. Comme sur la gravure, le peintre détaille la série de statues en terre cuite qui ornaient la rambarde du jardin (voir encadré pages 206-207).



⇨ François Bouly d'après Adriaen Brouwer, *Intérieur animé d'une auberge de campagne*, 1700.

⇘ Liard du gouverneur Maximilien-Emmanuel de Bavière, retrouvée lors des fouilles de l'Aula Magna. Monnaie de cuivre, frappée probablement à Namur en 1713.





Au cours des campagnes militaires qui se succèdent autour de 1700, la Ville de Bruxelles est assiégée à deux reprises mais le palais du Coudenberg est épargné par les bombes[164]. Ceci dit, c'est finalement un incendie qui détruit presque entièrement le palais, trouvant son foyer dans les appartements de l'archiduchesse Marie-Élisabeth. Les flammes consument alors la résidence «avec les beaux Tableaux de P. P. Rubbens, les rares Tapis & Meubles précieux le quatriéme jour de Février 1731. & n'y laissèrent que de tristes masures»[165]. Néanmoins, il convient de nuancer cette vision apocalyptique. En effet, sont sauvés du feu une grande partie de la bibliothèque, qui compte plusieurs milliers d'imprimés et de manuscrits et qui constitue le noyau de l'actuelle Bibliothèque royale de Belgique, le trésor et les archives de l'ordre de la Toison d'or, emportés par les Autrichiens à la fin du 18e siècle et aujourd'hui conservés à la *Schatzkammer* de Vienne, ainsi qu'environ un tiers des tableaux et quelques tapisseries, aujourd'hui dispersés dans les collections de nombreux musées de par le monde[166]. Mais face à cette «Cour brûlée», les Bruxellois entretiennent l'espoir de voir le palais renaître de ses cendres, tel un phénix.

ABRÉVIATIONS

ACPASB	Archives du CPAS de Bruxelles
AEA	Archives de l'État à Anderlecht
AGR	Archives générales du Royaume (Bruxelles)
ARB	Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique
ASRAB	Annales de la société royale d'Archéologie de Bruxelles
AVB	Archives de la Ville de Bruxelles
CAPB	Chancellerie autrichienne des Pays-Bas (AGR)
CB	Cahiers bruxellois
CC	Chambre des comptes (AGR)
CP	Cartes et plans, inventaire manuscrit (AGR)
CPB	Cartes et plans de Bruxelles et de la Région bruxelloise (AVB)
CRH	Commission royale d'histoire
DEA	Diplôme d'Études approfondies
FI	Fonds iconographique (AVB)
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Vienne)
IRPA	Institut royal du Patrimoine artistique
KBR	Bibliothèque royale de Belgique
MRBAB	Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
MRAH	Musées royaux d'Art et d'Histoire
MRBC	Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale
MVB	Musée de la Ville de Bruxelles – Maison du Roi
OC	Ouvrages de la cour (AGR)
PP	Plans portefeuilles (AVB)
RBAHA	Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art
SRAB	Société royale d'Archéologie de Bruxelles
TP	Travaux publics (AVB)

ENCADRÉ P. 135

1 Sur cet organisme, on verra A. Vanrie, « Bureau des Ouvrages de la Cour », dans É. Aerts *et al.*, *Les institutions du gouvernement central des Pays-Bas habsbourgeois*, II, Bruxelles, 1995, p. 593-605.

RÉCIT P. 140

1 Édition (et traduction en anglais): M. Letts (éd.), *The travels of Leo of Rozmital through Germany, Flanders, England, France, Spain, Portugal and Italy 1465-1467*, Cambridge/Londres, 1957, p. 38.

CHAPITRE 8 | LA MAGNIFICENCE DU PRINCE

1 B. Franke & B. Welzel, « Des palais et des tentes gorgés d'art. Sur la culture à la cour de Charles le Téméraire », dans S. Marti, T.-H. Borchert & G. Keck (dir.), *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeur de la cour de Bourgogne*, catalogue d'exposition Musée historique de Berne (25 avril-24 août 2008), Bruggemuseum et Groeningemuseum (27 mars-21 juillet 2009), Kunsthistorisches Museum de Vienne (15 septembre 2009-10 janvier 2010), Bruxelles, 2009, p. 51-61.

2 K. De Jonge, « Le palais de Charles Quint à Bruxelles : ses dispositions intérieures aux xve et xvie siècles et le cérémonial de Bourgogne », dans *Architecture et vie sociale à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Paris, 1994, p. 107-125 (De Architectura, 6).

3 Voir T. Dacosta Kauffman, « From treasury to museum : The collections of the Austrian Habsbourg », dans J. Elsner & R. Cardinal (dir.), *The cultures of collecting*, London, p. 137-153 ; K. Schütz, « Maximiliano y el arte », dans *Los Reyes Catolicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España. Ministerio de Cultura*, catalogue d'exposition, Tolède, Museo de Santa Cruz, mars-mai 1992, p. 233-242.

4 Les séjours aux Pays-Bas de Philippe II entre 1549 et 1559 ont été décisifs dans la formation de son goût artistique et l'orientation qu'il a ensuite donnée aux collections d'œuvres d'art qu'il a constituées une fois de retour en Espagne. Voir à ce sujet F. Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 71-100, p. 242-248.

5 M. Soenen, « Les collections », dans A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire,* Bruxelles, 1991, p. 173.

6 R. Vaughan, *Philip the Good : the apogee of Burgundy*, volume 3, Woodbridge, 2002, p. 127-164.

7 La salle mesurait 150 pieds de long sur 60 pieds de large (soit 41,36 m x 16, 54 m sans les murs). C. Dickstein-Bernard, « La construction de l'Aula Magna au Palais du Coudenberg. Les préliminaires (1451-1452) », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (ASRAB), t. 67, Bruxelles, 2006, p. 57. Voir également le chapitre 5 du présent ouvrage.

8 *Trésors de la Toison d'Or*, Europalia 87 Österreich, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais de Beaux-Arts, septembre-décembre 1987, Bruxelles, p. 33-36. Sur les spectacles associés aux cérémonies de l'ordre, voir par exemple F. de Gruben, *Les Chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne (1430-1477)*, Louvain, 1997, p. 389-394 (Mediaevalia Lovaniensia, Series 1, Studia 23).

9 *Trésors de la Toison d'Or*, *op. cit.* en note 8, cat. 35, 40, 66.

10 Au sujet de l'aspect de cette tenture, voir J. Duverger, « Laatmiddeleeuws tapijtwerk met de geschiedenis van Jasoon en Gedeon », dans *West-Vlaanderen*, 11, 1962, p. 317-329 ; F. de Gruben, *op. cit.* en note 8, p. 274-275.

11 Pour Jacques Du Clerc, les tapisseries déployées par Philippe le Bon en son hôtel d'Artois en 1461 sont *les plus nobles tapisseries que ceux de Paris eussent jamais vues… Pour la multitude qu'il en avait, il les faisait tendre les unes sur les autres.* Cité dans F. Checa Cremades, *Les tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Bruxelles, 2009, p. 56, note 51.

12 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 173, et p. 263, note 7.

13 La tapisserie est conservée au Musée historique de Berne, inv. 14. À son sujet, voir principalement A. Rapp-Buri & M. Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, Munich, 2001, p. 115-143.

14 S. Marti, T.-H. Borchert & G. Keck (dir.), *Charles le Téméraire, op. cit.* en note 1, p. 182-183 ; T. Campbell (éd.), *Tapestry in the Renaissance* : *Art and Magnificence*, New York, 2002, p. 35 ; A. Rapp-Buri & M. Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien, op. cit.* en note 13, p. 140. En 1472, Jean Le Haze était par ailleurs appointé comme valet de chambre et aide à la tapisserie de Charles le Téméraire. A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993, p. 93.

15 S. Marti, T.-H. Borchert & G. Keck (dir.), *Charles le Téméraire, op. cit.* en note 1, p. 264 et A. Rapp-Buri & M. Stucky-Shürer, *Burgundische Tapisserien*, *op. cit.* en note 13, p. 140.

16 A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1991, p. 176-178.

17 La bibliothèque de Philippe le Bon totalisera à la mort de ce dernier plus de 900 ouvrages. On y trouvait des livres liturgiques qui servaient à la chapelle ducale, quelques œuvres de théologie pure, des œuvres de littérature ascétique et édifiante, œuvres de philosophie, récits hagiographiques, des œuvres de littérature didactique, ouvrages de morale, encyclopédies et œuvres scientifiques, des récits romanesques et épiques mais aussi les récits contemporains (les chroniques), des œuvres de l'Antiquité classique. A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le palais de Bruxelles*, *op. cit.* en note 16, p. 176-178. Sur les manuscrits de Philippe le Bon, voir M. Smeyers, *L'Art de la miniature flamande*, Tournai, 1998, p. 289-352.

18 M. Smeyers, *L'Art*, *op. cit.* en note 17, p. 301.

19 *Ibidem*, p. 438-439. Voir aussi P. Schandel, « Les images de dédicace à la cour des ducs de Bourgogne. Ressources et enjeux d'un genre », dans *Miniatures flamandes 1404-1482*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2011, p. 66-81.

20 Le portrait était connu par une copie conservé à Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. T.-H. Borgert, « Le portrait de Charles le Téméraire », dans S. Marti, T.-H. Borchert & G. Keck (dir.), *Charles le Téméraire, op. cit.* en note 1, p. 74.

21 G. Doutrepont & O. Jodogne, *Chroniques de Jean Molinet*, II, Bruxelles, 1935, p. 451.

22 Maximilien Ier, grand-père de Charles Quint, avait promotionné à travers son mécénat artistique l'idée de luxe et d'un univers allégorique. *Los Reyes Catolicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España. Ministerio de Cultura*, catalogue d'exposition, Tolède, Museo de Santa Cruz, mars-mai 1992, p. 49-50.

23 G. Delmarcel, « De Passietapijten van Margareta van Oostenrijk (ca. 1518-1524). Nieuwe gegevens en documenten », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 61, 1992, p. 127-160.

24 Sur la culture artistique à la cour de Marguerite d'Autriche, voir D. Eichberger, *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, 2002.

25 T.-H. Borgert, « Lucas Cranach aux Pays-Bas », dans G. Messling (dir.), *L'univers de Lucas Cranach* : *un peintre à l'époque de Dürer, de Titien et de Metsys*, Bruxelles, 2010, p. 26-29.

26 Il s'agit d'un ensemble de 192 gravures qui, ensemble, composaient un gigantesque arc de triomphe de 3,40 x 2,90 m de large. *Los Reyes Catolicos, op. cit.* en note 22, p. 445-450 ; T. U. Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München-Berlin, 2001 (Kunstwissenschaftliche Studien, t. 95).

27 D. Eichberger & L. Beaven, « Family Members and Political Allies : the Portrait Collection of Margaret of Austria », dans *Art Bulletin*, 127, 2, juin 1995, p. 225-248 ; D. Eichberger, *Leben mit Kunst*, *op. cit.* en note 24.

28 Au sujet de la disposition des espaces et l'aménagement des collections dans le palais de Malines, voir K. De Jonge, « The principal Residences in Mechelen : the Court of Cambrai and the Court of Savoy », dans D. Eichberger & Y. Bleyerveld (dir.), *Women of distinction : Margaret of York/Margaret of Austria*, Louvain/Turnhout, 2005.

29 Marguerite d'York, Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie stimulèrent la réalisation de nouveaux types iconographiques associés à l'exercice d'un pouvoir féminin. Voir par exemple à ce sujet B. Welzel, « Widowhood : Margaret of York and Margaret of Austria », dans D. Eichberger & Y. Bleyerveld (dir.), *Women of distinction*, *op. cit.* en note 28, p. 103-113 ; B. Franke, « Female Role Models in Tapestries », dans D. Eichberger & Y. Bleyerveld (dir.), *Women of distinction*, *op. cit.* en note 28, p. 155-165.

30 Au sujet de cette série, voir G. Delmarcel, *Los Honores, tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Gand, 2000.
31 Sur le mécénat de Marie de Hongrie, voir principalement B. Van den Boogert, « Macht en pracht. Het Mecenaat van Maria van Hongarije », dans B. Van den Boogert & J. Kerkhoff (éds), *Maria van Hongarije. Koningin tussen Keizers en Kunstenaars*, catalogue d'exposition, Utrecht/Bois-le-Duc, 1993 ; B. Federinov & G. Docquier (dir.), *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas. Actes du colloque tenu au Musée de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*, Mariemont, 2008.
32 F. Checa Cremades, « La symbolique impériale à travers les arts plastiques », dans H. Soly (dir.), *Charles Quint 1500-1558. L'empereur et son temps*, Anvers, 1999, p. 477- 492.
33 A. Petitot, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France, Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique entre Henry second du nom, Très-Chrestien roy de France, et Charles Cinquiesme, empereur et Philippes son fils, Roy d'espaigne par François de Rabutin…*, t. 31, Paris, 1823, p. 420, cite comme source le recueil de Ribier (Lettres et Mémoires d'Etat de Ribier) et les preuves de l'histoire de la maison de Châtillon par du Bouchet.
34 B. Van den Boogert, « Macht en pracht », *op. cit.* en note 31.
35 Sur le climat artistique à la cour de Charles V et Philippe II à Bruxelles entre 1549 et 1559, et en particulier son importance sur la définition d'un type de « portrait d'état », voir F. Checa Cremades, *Felipe II, op. cit.* en note 4, p. 104-109.
36 J. Woodall, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle, 2007, p. 340-341.
37 E. Plon, *Leone Leoni et Pompeo Leoni*, Paris, 1887 ; F. Checa Cremades, *Felipe II, op. cit.* en note 4, p. 107-109.
38 L.-P. Gachard, *Retraite et mort de Charles Quint au monastère de Yuste*, Bruxelles, 1854-1855, p. 81.
39 *Ibidem*. Voir aussi entre autres, en ce qui concerne les peintures, F. Checa Cremades, *Felipe II*, *op. cit.* en note 4, p. 104-109 ; les tapisseries : F. Checa, *Les tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Bruxelles, 2009 ; les livres : J. L. Sanchez Molero, « La biblioteca de Maria de Hungaria y la bibliofilia de Felipe II », dans B. Federinov & G. Docquier (dir.), *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Actes du colloque tenu au Musée de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*, Mariemont, 2008, p. 170-171.
40 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles : Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, s.l., 1988, p. 117 ; B. Van den Boogert, « Macht en pracht », *op. cit.* en note 31, p. 281.
41 A. Balis *et al.*, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.
42 Bruxelles, Archives générales du Royaume, Papiers d'État et d'Audience, registre 1193.
43 V. Tourneur, « Charles Quint collectionneur », dans *Mélanges d'histoire offerts à Henri Pirenne par ses anciens élèves…*, Vroment, Bruxelles, 1926, p. 435.
44 P. Civil, « Culture et histoire : galerie de portraits et 'Hommes illustres' dans l'Espagne de la deuxième moitié du xvi[e] siècle », dans *Mélange de la Casa de Velásquez*, 26-2, 1990, p. 6-7. R. L. Kagan, *Clio & the crown : the politics of history in medieval and early modern Spain*, Baltimore, 2009, p. 96.
45 J. L. Sanchez Molero, « La biblioteca », *op. cit.* en note 39, p. 170-171.
46 En ce qui concerne les livres cf. J. L. Sanchez Molero, « La biblioteca », *op. cit.* en note 39, p. 171 (Patente du roi 12 avril 1559). Les dispositions testamentaires en faveur de la conservation des collections de tapisseries dans leur intégrité ont évolué de manière progressive depuis la fin du 15[e] siècle et s'affirment de manière déterminante sous Philippe II. F. Checa Cremades, *El Real Alcázar de Madrid : dos siglos de coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, 1994, p. 289-290 ; C. Herrero Carretero, « Les tapisseries de dévotion et la formation de la collection royale d'Espagne », dans *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 2000, p. 84.
47 Voir plus haut dans le texte.
48 On compte parmi ceux-ci le double portrait de Marguerite d'Autriche et d'Emmanuel Philibert de Savoie « pardonné par le père éternel [?] », deux bustes sculptés en marbre blanc de Conard Meit, qui provenaient avant cela du palais de Marguerite d'Autriche à Malines. B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles, op. cit.* en note 40, p. 120.
49 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 120 ; M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 210.
50 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 147.
51 B. Van den Boogert, « Michiel Coxcie, hofschilder in dienst van het Habsburgse huis », dans R. De Smedt, *Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*, colloque international, Malines, 5-6 juin 1992, Malines, 1993, p. 124, cite une déclaration que l'artiste adressa au fils de Marguerite, Alexandre Farnèse, dans laquelle il soutient avoir été au service de la duchesse ; R. Suykerbuyk, *Michiel Coxcie als kopiist*, Universiteit Gent, mémoire de master inédit, Gand, 2010-2011, p. 14-15. Voir aussi B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 129 et p. 139.
52 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles, op. cit.* en note 40, p. 130 ; M. Traversi, « Aspetti della ritrattistica di Margarita d'Austria (1522-1586) tra pittura, medaglistica e stampa », dans B. De Groof & E. Galdieri (éds), *La dimensione europea dei Farnese*, 1993, p. 382 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, LXIII).
53 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 133 ; M. Traversi, « Aspetti della ritrattistica », *op. cit.* en note 52, p. 402.
54 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 129.
55 *Ibidem*, p. 111. Il se pourrait également que la gouvernante prit des contacts avec certains paysagistes et peintres sur verre flamands pour qu'ils travaillent pour le compte de son époux Octave Farnèse, demeuré à Parme. *Ibidem*, p. 133.
56 C. Banz, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)*, Berlin, 2000, p. 18-74 (Berliner Schriften zur Kunst, 12).
57 M. Traversi, « Aspetti della ritrattistica », *op. cit.* en note 52, p. 415, fig. 15.
58 *Ibidem*, p. 384 ; J. Woodall, *Anthonis Mor*, *op. cit.* en note 36, p. 389-409.
59 En 1572, un proche du cardinal lui fait savoir, après le pillage de Malines qui avait entraîné la perte d'une partie de sa collection, qu'il est devenu quasi impossible d'acquérir des œuvres de Bruegel (en remplacement des œuvres perdues ?), devenues trop chères. Granvelle semble néanmoins avoir pu acquérir un *Paysage avec la Fuite en Egypte.* M. Sellink, *Bruegel : L'œuvre complet : Peintures, dessins, gravures,* Gand, 2007, p. 32.
60 *Ibidem*, p. 13-15. Rappelons que Nicolaes, le frère de Jacques Jongelinck, est l'un des plus fervents collectionneurs de Bruegel.
61 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 111 ; N. Spinosa (dir.), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese, I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Naples, 1995, p. 147-148.
62 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 136.
63 Les noces ont suscité une abondante littérature. On consultera prioritairement : M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 209-211 ; G. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Milan, 1997 ; G. Bertini, « La collection Farnèse d'après les archives », dans *La tapisserie au xvii[e] siècle et les collections européennes : Actes du colloque international de Chambord, Château de Chambord, 18.10 1996 – 19.10 1996,* Paris, 1999, p. 127-142 ; E. Roobaert, « Een prinselijke bruiloft in 1565 en de schilderwerken in het paleis op de Coudenberg. Het profiel van de Brusselse schilder in de 16[de] eeuw : archivalische gegevens », dans *Oud Holland*, vol. 117, 2004, p. 1-32.
64 E. Roobaert, « Een prinselijke bruiloft », *op. cit.* en note 63.
65 *Ibidem*, p. 19.
66 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 210-211.
67 *Ibidem*, p. 211 ; B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles*, *op. cit.* en note 40, p. 161.
68 D. Allart, « Van Valckenborch, Lucas », dans *Nouvelle Biographie Nationale,* II, Bruxelles, 1990, p. 369-373.
69 Il laissera d'ailleurs de lourdes dettes. V.-A. Coremans, « L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses 1593-1595, d'après les comptes de Blaise Hütter, son secrétaire intime et premier valet de chambre », dans *Compte rendu des séances de la Commission royale d'Histoire ou recueil de ses bulletins*, t. XIII, 1847, p. 85-147 ; M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 211-227 ; D. Allart, « Ernest d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas (1594-1595). Portrait d'un amateur de peinture et analyse du contenu de sa collection », dans *Publications du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, vol. 46, 2006, p. 239 et sq.

70 T. Dacosta Kauffman, *From treasury to museum, op. cit.* en note 3; T. Dacosta Kaufmann, « Archduke Albrecht as an Austrian Habsburg and Prince of the Empire », dans W. Thomas & L. Duerloo (éds), *Albert and Isabella 1598-1621*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1998, 2 : *Essays*, Turnhout, 1998, p. 15-25.
71 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 212-216.
72 Proposition d'identification due à D. Allart, « Ernest d'Autriche », *op. cit.* en note 69, p. 247.
73 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 216; D. Allart, « Ernest d'Autriche », *op. cit.* en note 69.
74 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 216; D. Allart, « Ernest d'Autriche », *op. cit.* en note 69, p. 240-246.
75 D. Allart, « Ernest d'Autriche », *op. cit.* en note 69, p. 240.
76 *Ibidem*, p. 251-256 en particulier. Pour cette auteure, on a un peu vite identifié les tableaux d'Ernest avec ceux de même sujet conservés aujourd'hui au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, même si elle concède que la *Conversion de saint Paul* possède sans doute cette origine. Cette remarque vaut aussi pour les célèbres *Mois*, dispersés aujourd'hui entre la collection des musées de Vienne et de New York (*Metropolitan Museum*).
77 Voir à ce propos aussi les réflexions de T. Dacosta Kaufmann, « Archduke Albrecht », *op. cit.* en note 70 et K. Van Cauteren, « Le Printemps au milieu de l'hyver », dans *Hendrick De Clerck (1560-1630) en het aartshertogelijke zelfbeeld tussen canon en propaganda*, thèse de doctorat inédite, Katholieke Universiteit Leuven, Louvain, 2010.
78 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII*[de]*-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruxelles, 1955, p. 52-54 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België).
79 Voir M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella, op. cit.* en note 78, p. 316-319, doc. 104.
80 S. van Sprang, *Denijs van Alsloot (vers 1568? -1625/26), peintre paysagiste au service de la cour des archiducs Albert et Isabelle*, Turnhout (à paraître) (Pictura Nova : Studies in 16[th] and 17[th] Century Flemish Painting and Drawing, 15).
81 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella, op. cit.* en note 78; M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5.
82 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella, op. cit.* en note 78, p. 316-319, doc. 104; T. Dacosta Kaufmann, « Archduke Albrecht », *op. cit.* en note 70, p. 20.
83 L'acte de cession par lequel Philippe II lègue la souveraineté des Pays-Bas à sa fille Isabelle et à son gendre Albert contient des clauses secrètes limitant considérablement le pouvoir des archiducs. Ainsi, la politique étrangère reste surtout sous le contrôle de Madrid; de même, les troupes espagnoles demeurent postées aux Pays-Bas. Les puissances étrangères s'étonnent à plusieurs reprises de cette situation. Voir, à ce propos, W. Thomas, « Andromeda Unbound. The Reign of Albert & Isabella in the Southern Netherlands, 1598-1621 », dans W. Thomas & L. Duerloo (éds), *Albert and Isabella 1598-1621*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1998, 2 : *Essays*, Turnhout, 1998, p. 1-14.
84 B. Welzel, « Armoury and Archducal Image : The Sense of Touch from the Five Senses of Jan Brueghel and Peter Paul Rubens », dans W. Thomas & L. Duerloo (éds), *Albert and Isabella 1598-1621*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1998, 2 : *Essays*, Turnhout, 1998, p. 99-106.
85 K. Van Cauteren, « Le Printemps », *op. cit.* en note 77.
86 *Tiempo Paces 1609-1621, La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años*, catalogue d'exposition, Madrid, 2009-2010.
87 Voir M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella, op. cit.* en note 78 et S. van Sprang, « Les peintres à la cour d'Albert et Isabelle : une tentative de classification », dans H. Vlieghe & K. Van der Stighelen (dir.), *Sponsors of the Past, Flemish Art and Patronage, 1550-1700, Proceedings of the symposium organized at the Katholieke Universiteit Leuven, December, 14-15, 2001, Faculteit Letteren, Departement Archeologie, Kunstwetenschap en Musicologie*, Turnhout, 2005, p. 37-46.
88 C. Brown, « Rubens and the Archdukes », dans W. Thomas & L. Duerloo (éds), *Albert and Isabella 1598-1621*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1998, 2 : *Essays*, Turnhout, 1998, p. 121-128; S. van Sprang, « Rubens et Bruxelles, une relation plus que courtoise », dans J. Vander Auwera, S. van Sprang & I. Rossi-Schrimpf (éds), *Rubens, l'atelier du génie. Autour des œuvres du maître aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Tielt, 2007, p. 12-17.
89 *Ibidem.*
90 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella, op. cit.* en note 78, p. 116; S. van Sprang, « Rubens et Bruxelles », *op. cit.* en note 88, p. 14.
91 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 119-120 et p. 352, doc. 161. Isabelle légua à sa mort ces trois tableaux à la collégiale Saints-Michel-et-Gudule. *Ibidem*, p. 405-410, doc. 255.
92 T. De Antonio, « Coleccionismo, devoción y contrarreforma. Felipe II : coleccionista de pintura religiosa », dans F. Checa Cremades, *Felipe II, Un monarca y su época, Un príncipe del Renacimiento*, catalogue d'exposition, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998-1999, p. 135-157.
93 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 269-270.
94 Nous remercions vivement Dr. Joost Vander Auwera pour cette information. Voir M. Ainsworth (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité : La Renaissance de Jan Gossart : L'œuvre complet*, Bruxelles, 2010, p. 150-153, cat. 9.
95 Philippe II avait tenté vainement d'acquérir le *Triptyque de saint Jean* de Quentin Metsys qui ornait alors la cathédrale d'Anvers. R. Suykerbuyk, *Michiel Coxcie*, *op. cit.* en note 51, p. 16.
96 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 56-57; M. Smeyers, « De schilderijen van Kwinten Metsys in het bezit der aartshertogen Albrecht en Isabella », dans *Miscellanea Jozef Duverger*, 1968, p. 139-152 (Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, 1).
97 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 54.
98 L'inventaire du château de Tervuren, dressé en 1620, cite *Une feste de paisans de Bruegel à l'eau* qui décorait alors la chambre d'audience d'Isabelle. La mention de « Bruegel » ne figure toutefois que dans la minute de l'inventaire (Bruxelles, Archives générales du Royaume (AGR), Ouvrages de la cour (OC), 365), et non dans sa version définitive (Bruxelles, AGR, OC, 420), de sorte qu'il s'agissait peut-être d'une copie ou d'une œuvre de type bruegélien. Une *Prédication de saint Jean* et une *Kermisse paysanne* du « Vieux Bruegel » sont encore mentionnées dans la « garde-robe » de l'infante au palais de Bruxelles, établie suite à son décès (1633). M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 415-424.
99 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 239-241.
100 A. G. B. Schayes, « Le voyage de Jean-Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique en 1613 », dans *Trésor National*, Bruxelles, 1842, 1, p. 168-228; C. Banz, « Die Gemäldesammlung der Erzherzöge Albrecht und Isabella in Brüssel – Anmerkungen zu ihrer programmatischen Disposition und Funktion », dans *Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit*, Rudolfstadt, 1998, p. 161-169 (Rudolfstädter Forschungen zur Residenzkultur, 1); C. Banz, *Höfisches Mäzenatentum*, *op. cit.* en note 56, p. 137-145; L. Duerloo, « Boerenbruiloft met infante. Brueghels genrestukken tussen belering en propaganda », dans B. Blondé, B. De Munck & F. Vermeylen (dir.), *Doodgewoon. Mensen en hun dagelijks leven in de geschiedenis, Liber Amicorum Alfons K. L. Thijs*, 2004, p. 255-267 (Bijdragen tot de geschiedenis, 87).
101 Dont l'une représentant le château en fête (peut-être la réception de Charles Quint et de son fils par Marie de Hongrie). A. G. B. Schayes, « Le voyage », *op. cit.* en note 100, p. 228; C. Banz, « Die Gemäldesammlung », *op. cit.* en note 100, p. 163.
102 Les archives mentionnent ainsi une *Scène de cuisine de Snyders avec des figures de Rubens*, ainsi qu'un *Satyres, nymphes et léopards*, un *Samson cassant la mâchoire d'un lion* et une *Découverte de Romulus et Remus* (Vienne, collection du comte Karl zu Schwarzenberg?), tous attribués à Rubens. Voir S. van Sprang, « Rubens et Bruxelles », *op. cit.* en note 88.
103 H. Michelant, *Voyage de Pierre Bergeron ès Ardennes, Liège et les Pays-Bas en 1619*, Liège, 1872, p. 335; voir pour les portraits dynastiques les réflexions de K. De Jonge, « Galleries at the Burgundian-Habsburg Court from the Low Countries to Spain 1430-1600 », dans C. Strunck & E. Kieven (éds), *Europäische Galeriebauten, Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800), Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.-26. Februar 2005,* Munich, 2010, p. 73-88.
104 T. Dacosta Kaufmann, « Archduke Albrecht », *op. cit.* en note 70, p. 15-16.

105 L. Duerloo, « Boerenbruiloft », *op. cit.* en note 100, p. 255.
106 Peut-être s'agissait-il, au moins en partie, des cartons de tapisseries réalisés par Jan Snellinck d'après Otto Venius offerts aux archiducs en même temps que la tenture par la Ville d'Anvers à l'occasion de leur Joyeuse Entrée en 1599. En effet, une source plus tardive (1619) parle, entre autres, des sièges d'Hulst, Calais et Ardres, qui sont précisément les sièges représentés sur les tapisseries. Voir H. Michelant, *Voyage*, *op. cit.* en note 103, p. 335. Or, nous savons que les cartons étaient conservés au palais; ils y sont encore cités dans un inventaire datant de 1659 (M. De Maeyer, « Otto Venius en de tapijtenreeks 'De Veldslagen van Aartschertog Albrecht' », dans *Artes Textiles, Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst*, II, 1955, p. 105-111; M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 439).
107 C. Banz, « Die Gemäldesammlung », *op. cit.* en note 100, p. 164-169; C. Schumann (Van Wyhe), « Court City and Countryside: Jan Brueghel's Peasant Wedding as Images of Social Unity under Archducal Sovereignty », dans W. Thomas & L. Duerloo (éds), *Albert and Isabella 1598-1621*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1998, 2: *Essays*, Turnhout, 1998, p. 151-160; L. Duerloo, « Boerenbruiloft », *op. cit.* en note 100*;* C. (Schumann) van Wyhe, « Archducal Leisure and Peasant pleasure: new aspects of Jan Brueghel's Peasant Weddings in the Prado Museum », dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, LVI, Munich, 2005, p. 83-105; W. Thomas, « La fiesta como estrategia de pacificación de los Países Bajos meridionales (1598-1621) », dans B. García García, K. De Jonge & A. Esteban Estríngana (éds), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, 2010.
108 S. van Sprang, « Les *Festivités du papegai en 1615 à Bruxelles*, interprétation d'une suite de tableaux offerts par les archiducs Albert et Isabelle au roi d'Espagne Philippe III », dans *Archives et bibliothèques de Belgique*, Bruxelles, 2010, p. 273-285 et S. van Sprang, « *Voyez notre belle capacité à gouverner*. Sobre las 'Fiestas del papagayo de 1615 en Bruselas' en honor de la infanta Isabel », dans B. García García, K. De Jonge & A. Esteban Estríngana (éds), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, 2010, p. 305-321; W. Thomas, « La fiesta », *op. cit.* en note 107.
109 M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, p. 27.
110 Voir P. Janssens, « De landvoogdij van Isabella 1621-1633 », dans *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, vol. 6, Haarlem, 1979, p. 374-78.
111 On ignore en revanche dans quelle salle ils sont exposés. N. De Poorter, *The Eucharist Series*, Bruxelles, 1978, p. 149-150 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 2).
112 Frère du roi Philippe IV d'Espagne.
113 Fils cadet de l'empereur Ferdinand II et frère de Ferdinand III. Léopold-Guillaume est un prélat de la Contre-Réforme, ayant un ministère pastoral mais exerçant à la fois des charges civiles et usant de la force des armes.
114 Fils naturel du roi Philippe IV d'Espagne.
115 Duc de Bavière et électeur de l'Empire qui, grâce à ses faits d'arme, devient le beau-fils de l'empereur Léopold I[er].
116 Sœur de l'empereur Charles VI, premier souverain des Pays-Bas autrichiens de 1714 à 1740.
117 Par le traité de Rastadt, signé le 6 mars 1714 et qui met fin à la guerre de succession d'Espagne, les Pays-Bas méridionaux passent de la souveraineté espagnole à celle de l'Autriche, restant toujours possession de la Maison des Habsbourg.
118 Sur la culture et la vie de cour dans les Pays-Bas méridionaux, on lira: A. Balis, « La production artistique et le marché de l'art », dans P. Janssens (dir.), *La Belgique espagnole et la principauté de Liège 1585-1715*, vol. II: *La culture et le cadre de vie*, Gand, 2006, p. 161-214; M. Galand, « La vie de cour à l'heure espagnole et autrichienne, et les révolutions », dans A. Smolar-Meynart & A. Vanrie (dir.), *Le Quartier royal*, Bruxelles, 1999, p. 133-138.
119 Le roi Philippe IV d'Espagne voit alors en Léopold-Guillaume le digne successeur des archiducs Albert et Isabelle qui purent assurer une période de paix aux Pays-Bas méridionaux. Léopold-Guillaume exerce la fonction de lieutenant-gouverneur et capitaine des Pays-Bas espagnols de 1647 à 1656, nanti des pleins pouvoirs.
120 Prétendant à la souveraineté sur les Pays-Bas méridionaux, le prince bavarois gouverne dans le but de régner, ambition qui l'amène à changer d'alliance politico-militaire dans le contexte de la guerre de succession d'Espagne (1701-1714).
121 Léopold-Guillaume est l'oncle par alliance de Philippe IV, tandis que Maximilien-Emmanuel est celui, par lien de sang, du Bourbon Philippe V.
122 Sur Léopold-Guillaume d'Autriche, on lira: K. Garas, « Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, t. 63, Vienne, 1967, p. 39-80; K. Garas, « Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, t. 64, Vienne, 1968, p. 181-278; A. Scarpa Sonino, « Le Gallerie di pitture dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo », dans *Cabinet d'amateur. Le Grandi Collezioni d'Arte nei Dipinti dal XVII al XIX Secolo*, Milan, 1992, p. 81-104 (Il Mondo delle Forme); J. Mertens & F. Aumann (éds), *Krijg en Kunst: Leopold Wilhelm (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*, Alden Biesen, 2003; R. Schreiber, *'Ein galeria nach meinem humor'. Erzherzog Leopold Wilhelm*, Vienne – Milan, 2004 (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 8); E. Vegelin van Claerbergen (dir.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, catalogue d'exposition, Londres, 2006; H. Vlieghe, « 'Frayicheyt ende kunst daersyne inclinatie toe stryckt': beschouwingen over het mecenaat van aartshertog Leopold-Wilhelm tijdens zijn landvoogdij over de Zuidelijke Nederlanden (1647-1656) », dans H. Vlieghe & K. Van der Stighelen (éds), *Sponsors of the past. Flemish art and patronage 1550-1700, Proceedings of the symposium organized at the Katholieke Universiteit Leuven, December 14-15, 2001*, Turnhout, 2005, p. 61-90; H. Vlieghe, « The Brussels Court », dans *David Teniers the Younger (1610-1690): A Biography*, Turnhout, 2011 (Pictura Nova: Studies in 16[th] and 17[th] century Flemish Painting and Drawings, vol. 16).
123 Au terme de la guerre civile en Angleterre qui voit l'avènement d'un gouvernement puritain sous la direction de Cromwell et qui met fin à un demi-siècle de collectionnisme averti sous l'égide des Stuart.
124 Au moins 517 tableaux, si l'on en croit l'inventaire dressé le 14 juillet 1659 à Vienne; voir K. Garas, « Das Schicksal », *op. cit.* en note 112, p. 181-278.
125 Dans son testament de 1651, Léopold-Guillaume lègue ses tableaux à son frère, l'empereur Ferdinand III, puis, à la mort de ce dernier en 1657, il choisit comme héritier son neveu l'empereur Léopold I[er]. L'héritage comprend alors plus que les 1400 tableaux repris dans l'inventaire: plus de 500 sculptures, des verres, des joyaux, des tapis et des tapisseries. C'est la raison pour laquelle l'essentiel des collections archiducales se retrouve à Vienne et dans les sièges de la cour impériale. Seule une petite partie, dispersée par quelques successions, se retrouve maintenant dans de grands musées d'Europe (notamment le *Palazzo Pitti* à Florence, la *Gemäldegalerie* à Dresde, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles) et des États-Unis, ainsi que dans des collections particulières américaines.
126 David II Teniers, *L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie d'art à Bruxelles*, huile sur toile, 127 x 163 cm, Petworth House, The National Trust, Lord Egremont Collection.
127 David II Teniers, *L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie d'art à Bruxelles*, huile sur toile, 96 x 129 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2569.
128 Paiement de 1300 florins (acompte) mentionné le 31 mai 1651, Bruxelles, Archives générales du Royaume, Manuscrits Divers, 1374, « Registre aux ordres de paiements de l'archiduc » – source étudiée dans J. Lefevre, « La cour de l'Archiduc Léopold-Guillaume, 1647-1652 », dans *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique*, 5, Bruxelles, 15 mai 1928, p. 65-77.
129 Anonymes flamands, *Cognoscenti in a Room hung with Pictures*, ca. 1620, huile sur panneau de chêne, 95,9 x 12,5 cm, Londres, The National Gallery, inv. NG1287.
130 Jean Brueghel le Vieux et Pierre Paul Rubens, *La Vue*, 1617, huile sur toile, 64,7 x 109,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P01394.
131 Ca. 1651, huile sur toile, 123 x 163 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. GG 739.
132 Ca. 1651, huile sur cuivre, 104,8 x 130,4 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P01813.
133 *Le Théâtre de peintures de David Teniers* [...] *desseins tracés de sa main, et gravés en cuivre par ses soins sur les originaux italiens, que*

le Sé[rénissime] *Archiduc a assemblé en son cabinet de la Cour de Brusselles*, Bruxelles, s.n., 1660.

134 David II Teniers, d'après Giorgione, *Pâris recueilli par les bergers*, entre 1651 et 1660, huile sur panneau de chêne, 21 x 30,5 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 12206, acquis en 2008.

135 Theodorus van Kessel, d'après une esquisse peinte de David II Teniers, d'après un tableau de Giorgione, *Pâris recueilli par les bergers*, ca. 1656-1660, eau-forte, 20,6 x 30,3 cm, extrait du *Theatrum Pictorium*, Anvers, [1684], Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, VH 9300 D.

136 L'inventaire de 1659 mentionne 45 tableaux de Tiziano Vecellio, 22 de Jacopo Robusti dit Tintoretto, 20 de Domenico Fetti, 20 de Palma il Giovane, 17 de Paolo Veronese, 17 d'Andrea Schiavone et 13 de Giorgione.

137 Cornelis Schut (Anvers 1597-1655), *Suzanne et les vieillards*, ca. 1650, huile sur toile, 118,7 x 107,5 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 12205, acquis en 2008. Ce tableau provenant de la collection de Léopold-Guillaume est à nouveau exposé à Bruxelles, et de plus dans une institution muséale située à proximité de l'emplacement de l'ancien palais du Coudenberg.

138 Le tableau de Schut n'apparaît effectivement pas dans l'inventaire de 1659.

139 Huile sur toile, 70,9 x 87,6 cm, ancienne collection des barons Nathaniel et Albert von Rothschild, inv. AR856 (en dépôt au *Kunsthistorisches Museum* à Vienne), vente Christie's, Londres, 8 juillet 1999, lot 224. Autre variante de cette même version: ca. 1653, huile sur toile, 73,5 x 88 cm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 8447.

140 M. Soenen, « Les collections », *op. cit.* en note 5, p. 255.

141 Sans doute s'agit-il d'une édition de la tenture de Rubens postérieure à l'originale (Bruxelles, atelier de Jean II Raes, 1616-1642), comme, à titre d'exemple, la suite tissée par l'atelier de François van den Hecke.

142 G. Delmarcel, *La tapisserie flamande*, Tielt, 1999, p. 248-249.

143 Sur Maximilien-Emmanuel de Bavière, on lira: H. Glaser (éd.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, vol. I: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, Munich, 1976, et vol. II: *Katalog der Ausstellung im Alten und Neuen Schloss Schleissheim, 2 juil.-3 oct. 1976*, Munich, 1976; M. Tillmann, *Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler*, Berlin-Munich, 2009 (Passagen/Passages, 25).

144 La seule *galerie archiducale* dont l'achat par l'électeur de Bavière peut être daté est « un tableau de Tenier qui représente la galerie de l'archiduc Albert [*sic*] » qui faisait partie d'une livraison d'œuvres, d'objets d'art et de mobilier provenant du marchand mercier parisien Laurent Danet, acquis le 8 octobre 1698, Paris, Archives nationales de France, T 153/47, pièce 186. Cela dit, ce tableau ne peut être précisément identifié à l'une des quatre huiles sur toiles conservées aux *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* et exposées à la *Staatsgalerie* Schleissheim, inv. 1819, 1839, 1840 et 1841.

145 J.-P. Huys, « Le prince dans la ville. Les sorties de Maximilien-Emmanuel de Bavière à Bruxelles autour de 1700 », dans K. Bethume & J.-P. Huys (éds), *Espaces et parcours dans la ville. Bruxelles au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 2007, p. 11-29 (Études sur le 18e siècle, vol. 35).

146 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 336.

147 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 528.

148 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 572. A. Merle du Bourg, « Les Rubens du duc de Richelieu: nouveaux documents, nouvelles perspectives », dans *Rocznikhistoriisztuki*, 29, 2004, p. 5-24. F. Gacon, « Description du Massacre des Innocents peint par Rubens & qui est parmi les Tableaux de la Galerie de l'Electeur de Bavière », dans *Le Poëte sans Fard Ou Discours satiriques sur toute sorte de sujets*, s.l., s.n., 1701, p. 213-218. Notons que Gacon a pu analyser l'œuvre au palais de Bruxelles. Il commence d'ailleurs sa description en ces termes: *Quel spectacle effrayant se presente à mes yeux* [...].

149 Pour un montant de 90 000 florins de Brabant. Munich, Bayerische Hauptstaatsarchiv, Abt. I: Ältere Bestande, Hofamtsregistratur I, Fasz. 279, n° 9, liste des tableaux dressée à Munich, le 15 juin 1763, et copie de l'obligation signée par Maximilien-Emmanuel à Bruxelles, le 17 septembre 1698.

150 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 315, 340, 349.

151 Huile sur toile, 367 x 292,7 cm, Londres, National Gallery, inv. 1172.

152 Huile sur toile, 305 x 226 cm, Earl of Leicester, Holkam hall.

153 K. De Jonge, « Le palais de Charles Quint », *op. cit.* en note 2. Sur les galeries en général, voir C. Constans & M. da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVIIe-XIXe siècles*, Paris, 2010, et C. Strunck & E. Kieven (éds), *Europäische Galeriebauten. Gallerien in a Comparative European Perspective (1400-1800). Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana (Rome, 23-26 fév. 2005)*, Munich, 2011 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, vol. 29).

154 G. de Wallens, « Nollet, Dominique », dans *Les peintres belges actifs à Paris au XVIIIe siècle à l'exemple de Jacques François Deylen, peintre ordinaire du roi (Gand, 1684-Paris, 1761)*, Bruxelles-Rome, 2010, p. 296.

155 Munich, Bayerische Hauptstaatsarchiv, Abt. IV: Kriegsarchiv, F 69: décret du duc électeur signé à Bruxelles, le 1er décembre 1698. Ce document mentionne les charges que doit exercer Nollet *in der Galerie* (dans la galerie) du palais.

156 Munich, Bayerische Hauptstaatsarchiv, Abt. I: Ältere Bestande, Kasten Schwarz, 8316: listes des *Meubles de Bruxelles*, 16 fév. 1715.

157 V. Spenlé, « La galerie de collection dans le Saint-Empire durant la première moitié du XVIIIe siècle », dans C. Constans & M. da Vinha (dir.), *Les grandes galeries*, *op. cit.* en note 153, p. 197-218.

158 Munich, Bayerische Hauptstaatsarchiv, Abt. IV: Kriegsarchiv, F 69: décret du duc électeur signé à Bruxelles, le 17 septembre 1699.

159 Paris, Archives nationales de France, Papiers du comte de Choiseul-Gouffier, T. 153 / 38, cote 111, supplique de Van Meeren signée à Bruxelles, le 18 août 1718, avec copie du mémoire.

160 Un exemple parmi d'autres: François Bouly d'après Adriaen Brouwer (tableau original conservé à la *Alte Pinakothek* de Munich, inv. 109; achat de Maximilien-Emmanuel en 1698 auprès du marchand anversois Gisbert van Colen), *Intérieur animé d'une auberge de campagne*, Bruxelles, 1700, aquarelle et gouache sur vélin, 14 x 18 cm, Munich, Residenz, inv. G 958.

161 Munich, Bayerische Hauptstaatsarchiv, Abt. I: Ältere Bestande, Hofamtsregistratur II, Fasz. 135, *Inventaire des meubles appartenant a Son Altesse Electorale* dressé au palais du Coudenberg en 1692. L'intendant du magasin de chambres de tapisseries de la Ville de Bruxelles est alors le tapissier Jean-François D'Esgrousiliers ou de Grousiliers, autrement dit l'agent ou directeur du *tapissierspand* de Bruxelles. Sur la production bruxelloise de tapisseries, voir K. Brosens, *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1670-1770: The Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747)*, Bruxelles, 2004.

162 Tels que l'installation du campement, le fascinage (confection des fascines ou fagots), l'embuscade, le pillage des populations, la marche de l'armée ou la distribution de fourrage aux chevaux.

163 G. Delmarcel, *La tapisserie flamande*, *op. cit.* en note 142, p. 342-351.

164 Lors du bombardement d'août 1695 orchestré par le maréchal de Villeroy, celui-ci demande à son artillerie d'épargner la résidence où se trouve l'électrice de Bavière, Thérèse-Cunégonde Sobieska. Le second siège se tient en novembre 1708, lorsque Maximilien-Emmanuel de Bavière, contraint à l'exil, essaie sans succès de reprendre possession de la ville.

165 *Le Guide Fidele, contenant La Description de la Ville de Bruxelles (...). Ouvrage curieux & utile*, Bruxelles, J. Moris, 1761, p. 14. P. Saintenoy, « La gouvernance générale de l'Archiduchesse Marie-Élisabeth d'Autriche et l'incendie du Palais de Charles-Quint à Bruxelles en 1731 », dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. XXX, 1921, p. 24-29.

166 M. Soenen, « Les Collections », *op. cit.* en note 5, p. 262. Voir les listes des pertes publiées dans M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.* en note 78, doc. 279-281.

ENCADRÉ P. 152

1 M. Letts (éd.), *The Travels of Leo of Rozmital through Germany, Flanders, England, France, Spain, Portugal, and Italy, 1465-1467*, Cambridge/Londres, 1957, p. 27-28.

2 F. de Gruben, *Les Chapitres de la Toison d'Or à l'époque Bourguignonne (1430-1477)*, Louvain, 1997, p. 325 (Mediaevalia Lovaniensia, Series 1, Studia 23).

3 Les «cabinets» où se trouvaient conservés les trésors sous les ducs de Bourgogne devaient probablement se situer au niveau des caves où des murs épais les protégeaient des voleurs. Krista de Jonge mentionne l'existence d'une chambre des joyaux en dessous de la chapelle, dans K. de Jonge, «Le contexte européen», dans A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1991, p. 162. Les manuscrits et les tapisseries sont conservés chacun dans des lieux spécifiques. Les livres sont conservés dans une bibliothèque établie au 3e étage à côté de la salle à manger privée de Philippe le Bon, tandis qu'une salle située à proximité des étuves semble avoir été affectée à l'entreposage d'une partie des tapisseries (A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1991, p. 31). Au sujet de la disposition des salles dans le palais, voir K. De Jonge, «Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux xve et xvie siècles et le cérémonial de Bourgogne», dans *Architecture et vie sociale, l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, 1994, p. 107-125 (De Architectura/ Colloques, vol. 6); K. De Jonge, «Galleries at the Burgundian-Habsburg Court from the Low Countries to Spain 1430-1600», dans C. Strunck & E. Kieven (éds), *Europäische Galeriebauten, Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800), Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.-26. Februar 2005*, Munich, 2010, p. 73-88.

4 L'auteur cite entre autres *les cent mille livres pesantes en or battu, la vaisselle d'argent, les tuniques d'apparat, le chapeau ducal, une plume d'autruche, un harnais de cheval, des crucifix en or incrustés de perles, pierres et or*. M. Letts (éd.), *The Travels*, *op. cit.* en note 1, p. 27-28.

5 Le garde des joyaux leur aurait par ailleurs assuré *qu'il ne pourrait les montrer en trois jours… Le Duc avait tellement de joyaux qu'il n'avait pu tous les voir depuis plusieurs années et même, il ne savait pas où ils se trouvaient*. M. Letts (éd.), *The Travels*, *op. cit.* en note 1, p. 27-28.

6 S. Marti, T.-H. Borchert & G. Keck (dir.), *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeur de la cour de Bourgogne*, catalogue d'exposition, Musée historique de Berne (25 avril-24 août 2008), p. 277-278 et p. 332-333.

RÉCIT P. 156

1 Édition: G. Frickx, *Description de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1743, p. 12-24 (réédition en 1996 dans la série Reprints n° 59 des Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces).

ENCADRÉ P. 158 (haut)

1 La cour des Rois catholiques en Espagne était fascinée par le faste des productions artistiques flamandes. Le séjour de Philippe le Beau et Jeanne de Castille en Espagne entre 1502-1506 donna lieu au déploiement de riches trésors importés pour l'occasion des Pays-Bas. À la mort de Philippe le Beau en Espagne en 1506, les *anciens joyaux de la couronne de Bourgogne et les anciennes et riches tapisseries* furent subtilisés par les membres de la cour. F. Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 57-75, en particulier p. 72, note 104.

2 J. R. Hale (éd.), *The travel journal of Antonio de Beatis, Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy 1517-1518*, 1979, p. 95.

3 Au sujet de cette tenture, voir G. Delmarcel, *David et Bethsabée: un chef-d'œuvre de la tapisserie à la Renaissance*, Paris, 2008.

ENCADRÉ P. 158 (bas)

1 Cet ensemble de sept pièces est conservé aujourd'hui au musée de Capodimonte à Naples. Pour une présentation de la tenture, voir *La bataille de Pavie, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre*, Paris, 1999; T. Campbell (éd.), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, New York, 2002, p. 321-338.

2 Sur les *Chasses*, voir en particulier A. Balis *et al.*, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.

3 *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*. Actes du colloque de Chambord (1e et 2e octobre 2004). Études réunies par C. d'Anthenaise et M. Chatenet avec la collaboration de R. Abrille et M.-C. Prestat, Arles, 2007, p. 219.

ENCADRÉ P. 164-165

1 Voir les ouvrages généraux relatifs au palais de Bruxelles: P. Saintenoy, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles. Leur rôle dans la construction du château ducal de Brabant sur le Coudenberg de 1120 à 1400 et dans la formation du Parc de Bruxelles*, Bruxelles, 1932; idem, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles. Le palais royal du Coudenberg du règne d'Albert et Isabelle à celui d'Albert Ier, roi des Belges*, Bruxelles, 1934; A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1991. Voir plus particulièrement F. T'Sas, «L'arsenal royal de la Cour de Bruxelles», dans *Militaria Belgica*, 3e Série, n° 2, Bruxelles, nov. 1981, p. 49-58; H. Fettweis, «De l'arsenal ducal au Musée Royal de l'Armée et d'Histoire Militaire», dans *Musée Royal de l'Armée et d'Histoire Militaire Bruxelles: Armes et Armures. Salle «Les Provinces Réunies»*, Bruxelles, 1987, p. 17-37; P. De Gryse, «The arsenal in Brussels. Nearly 600 years of history», dans *Royal Armouries and their collections. Actes du Symposium de l'ICOMAM (Stockholm, 20 au 22 mars 2003)*, Stockholm, 2004, p. 27-46; S. Boffa, *Warfare in Medieval Brabant 1356-1406*, Woodbridge, 2004, p. 89-90.

2 Voir L.-P. Gachard, «L'incendie du palais royal de Bruxelles (3 février 1731)», dans *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 42e année, 2e série, t. 35, n° 2, Bruxelles, 1873, p. 109-148.

3 Voir notamment à ce sujet P. Terjanian, «De wapenuitrusting van Filips de Schone», dans *Filips de Schone. De schoonheid en de waanzin*, catalogue d'exposition, Bruges, 2000, p. 142-162; A. Soler del Campo, «La Real Armeria en el contexto de la historia de Espana entre los siglos XV y XVII. The Royal Armory in the context of Spanish history from the fifteenth to the seventeenth century», dans *El arte del poder. Armaduras y retratos de la Espana imperial. The art of power. Royal armor in portraits from imperial Spain*, catalogue d'exposition, Madrid, 2009, p. 24-47.

4 Au sujet des déplacements d'armes et d'armures entre Bruxelles et autres lieux, voir encore V. de Valencia de Don Juan, *Catalogo historico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid*, Madrid, 1898, p. 109-114, 125-126 et 210-211; voir aussi C. Blair, «Une énigme résolue: Jacques Vois, fabricant d'armures», dans *Le Musée d'Armes*, n° 92-93, septembre 1999, p. 8-11.

5 Voir Z. Zygulski Jr, «Some objects from the former arsenal of Brussels in the Museum of Princes Czartoriski in Cracow», dans *Actes du xive congrès de l'IAMAM. Amsterdam-Delft-Bruxelles-Liège 1996*, Bruxelles, 1997, p. 189-193.

6 Au sujet de ces restitutions, voir G. Macoir, *Guide à l'exposition des objets restitués par l'Autriche à la Belgique organisée au Musée de la Porte de Hal*, Bruxelles, 1992.

ENCADRÉ P. 172-173

1 L'étude typologique de ces fragments d'armes et d'armures, de même que l'histoire de la salle d'armes du Coudenberg, font l'objet d'une étude détaillée de C. Gaier, «Les fragments d'armes et d'armures découverts lors des fouilles de l'Aula Magna de l'ancien palais du Coudenberg à Bruxelles», dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (à paraître).

2 Cf. C. Gaier, «Technique des combats singuliers d'après les auteurs 'bourguignons' du xve siècle», dans *Le Moyen Âge*, fasc. 3-4, 1985, p. 415-457, et fasc. 1, 1986, p. 5-40. C. Gaier, «Arms and armour used in lists contests in the Burgundian principalities during the xvth century», dans *Livrustkammaren. Journal of the Royal Armoury*, Stockholm, 1993, p. 46-61.

3 L'analyse structurelle et la restauration de cette pièce sont dues à M. Stephan Patscher, du *Römisch-Germanisches Zentralmuseum* de Mayence. Sur la technologie des canons en fer forgé à la fin du Moyen Âge, voir notamment R. D. Smith & R. Rhynas Brown, *Mons Meg and her sisters*, Londres, 1989; R. D. Smith,

« The technology of wrought-iron artillery », dans *Royal Armouries Yearbook*, t. 5, 2000, p. 68-79.

4 Au sujet des veuglaires, R. D. Smith & K. Devries, *The artillery of the dukes of Burgundy 1363-1477*, Woodbridge, 2005, p. 22, 230-236, 333-339.

5 Sur l'évolution de l'épée en général, C. Blair, *European and American Arms, c. 1100-1850*, Londres, 1962, p. 6-8 et ill. 98-128; V. Norman, *The rapier and small sword 1460-1820*, Londres, 1980.

6 Voir C. Blair, *European Armour circa 1066 to circa 1700*, Londres, 1958, p. 137 et, pour l'Autriche en particulier, G. Suttner, *Reiterstudien*, Vienne, 1880 (réimpr. Graz, 1968), p. 14-33, 57-71.

RÉCIT P. 179

1 Édition: A. G. B. Schayes, « Analectes archéologiques, historiques, géographiques, etc. », dans *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XI, 1854, p. 376-377.

RÉCIT P. 181

1 Édition (et traduction en français): A. G. B. Schayes, « Voyage de Jean-Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, en 1613 », dans *Trésor National*, III, 2e série, Bruxelles, 1843, p. 228-229.

PLAN PAGE 188

1 [A] Bruxelles, Archives générales du Royaume (AGR), Cartes et Plans manuscrits (CP), 509, Plan de la partie gauche du corps de logis avec mention des fonctions des espaces [époque d'Isabelle d'Espagne] ; [B] Bruxelles, AGR, Manuscrits divers, 821, fol. 135-144, *Los muebles y Pinturas que se hallan Presentam. te en palacio y quedan en el*, copie [après le 12 janvier 1659]. Source publiée dans M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIde-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruxelles, 1955, n° 271, p. 436-448 ; [C] Bruxelles, AGR, Ouvrages de la Cour (OC), 421, *Inventaris van de schilderijen van t'Hoff tot Brussel / a 1692 // Liste ende Inventaris der Schilderijen bevonden In t'Hoff In differente quartie[ren] ende camers toebehoorende Sijne Ma. t I. Iarij. 1692* ; [D] Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt. I: Ältere Bestande, Hofamtsregistratur II, Fasz. 135, *Inventaire des meubles qui font la Cour de Bruxelles appartenant a Son Altze Electorale. Le 3e. Juin 1692*; [E] Bruxelles, AGR, OC, 399, fol. 172-176, J.-B. Aimé, *Liste des tableaux qui ne sont pas retrouvés, qui étoient à la cour avant l'incendie du 3 au 4 février 1731*, copie [1732, entre le 17 janvier et le 1er avril]. Source publiée dans M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.*, n° 280, p. 464-470.

CHAPITRE 9 | LE PARC ET LES JARDINS

1 Avec nos plus vifs remerciements à Chris De Maegd et à Ria Fabri pour la relecture critique de ce texte.
M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, t. 1, Iéna, 1926, p. 177-215; S. Landsberg, *The Medieval Garden*, Londres, 1995.

2 J. Bourin, *La Rose et la Mandragore. Plantes et jardins médiévaux*, Paris, 1990.

3 Pour les descriptions du parc du Coudenberg, voir notamment A. Henne & A. Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. 3, Bruxelles, 1845, p. 329-335; B. De Smedt, *Le Parc de Bruxelles, ancien et moderne*, Bruxelles, 1847; *Bruxelles, Jardins retrouvés*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1984, p. 25-26 et p. 94-99; A. Smolar-Meynart, « Des origines à Charles-Quint », dans A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1991, p. 15-90; A. Vanrie, « De Philippe II à la fin du XVIIIe siècle », dans A. Smolar-Meynart *et al.*, *Le Palais*, *op. cit.*, p. 91-160; X. Duquenne, *Le Parc de Bruxelles*, Bruxelles, 1993, p. 13-24.

4 A. Smolar-Meynart, « Des origines », *op. cit.* en note 3, p. 33.

5 *Ibidem*, p. 40.

6 *Ibidem*, p. 63. Bruxelles, Archives générales du royaume (AGR), Chambre des comptes (CC), 4181-4183.

7 A. Smolar-Meynart, « Des origines », *op. cit.* en note 3, p. 40.

8 Le baron Leon de Rozmital, beau-frère du roi de Bohême, visita le palais ducal durant son enfance, en 1465. Voir récits en pages 95, 140 et 229.

9 Voir A. Dürer, *Journal de voyage de Albert Dürer,* traduit et commenté par J. A. Goris et G. Marlier, Bruxelles, 1970; *Albert Dürer aux Pays-Bas*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1977.

10 Au sujet de la visite d'Albert Dürer, voir encadré en page 194.

11 Ce dessin est conservé à: Vienne, Akademie der bildenden Kunste, inv. 2475. Voir à ce sujet F. Anzelewsky, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1957, n° 2, p. 87.

12 J. Calvete de Estrella, *Le très heureux voyage fait par très-haut et très-puissant prince Don Philippe fils du grand empereur Charles-Quint, depuis l'Espagne jusqu'à ses domaines de la Basse Allemagne, avec la description de tous les Etats de Brabant et de Flandre*, t. 2, Bruxelles, 1873-1884, p. 34.

13 Voir encadré en page 92.

14 Voir la représentation très précoce de celle-ci sur la peinture du Maître de la vie de Joseph, *Portrait de Jeanne la Folle* (triptyque de l'hôtel de ville de Zierikzee), fin 14e siècle.

15 New York, The Pierpont Morgan Library, MS 399 fol. 3v°.

16 Charles Quint a peut-être fait édifier un nouveau pavillon d'été au même endroit. D'après la description de Georges Fricx, il s'agit d'une maison préfabriquée qu'il avait fait venir d'Espagne. Voir G. Fricx, *Description de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1743, p. 14-22.

17 A. Smolar-Meynart, « Des origines », *op. cit.* en note 3, p. 66.

18 *Ibidem*, p. 67.

19 On retrouve une description d'un tournoi le Mardi gras de 1550 dans J. Calvete de Estrella, *Le très heureux voyage*, *op. cit.* en note 12, t. 1.

20 A. Smolar-Meynart, « Des origines », *op. cit.* en note 3, p. 63.

21 De telles peintures étaient très prisées dans les jardins, voir notamment l'anecdote dans C. van Mander, *Het leven der oude antycke doorluchtighe schilders*, Amsterdam, 1617, fol. 183. Hans Vredeman de Vries fut chargé par le trésorier Aert Molckman de peindre un *pavillon d'été en perspective* dans sa propriété de Bruxelles, probablement dans son jardin. En l'absence de de Vries, Pierre Breughel le Jeune y peignit en trompe-l'œil dans une porte ouverte représentée sur ce pavillon d'été un paysan et une paysanne batifolant.

22 Bruxelles, AGR, Cartes et plans manuscrits (CP), 1374. Ce jardin a lui aussi disparu après 1776 suite à l'aménagement du nouveau parc.

23 Le projet de jardin a été apposé sous forme de retombe sur le dessin de base.

24 A. Smolar-Meynart, « Des origines », *op. cit.* en note 3, p. 67.

25 À propos du jardin zoologique, voir les données dans *Kaiserliche Maiestat Einreitung und ander Geschichten so zu Brüssel und andersswo in Brabandt… Conderfetung des Ellands so zu Brüssel in des aller christlichsten Künig Karolus von Hispanien Thiergarten gesehen ist*, Strasbourg, 1517.

26 A. Vanrie, « De Philippe II », *op. cit.* en note 3, p. 95.

27 *Ibidem*, p. 100. La description de ce jeu de paume se trouve à: Bruxelles, AGR, Ouvrages de la cour (OC), 15.

28 Voir surtout à ce sujet R. Strong, *The Renaissance garden in England*, Londres, 1979 (1998), en particulier p. 78-83.

29 Le premier article publié à ce sujet est celui-ci: P. Lombaerde, « Pietro Sardi, Georg Müller, Salomon de Caus und die Wasserkünste des Coudenberg-Gartens in Brüssel », dans *Die Gartenkunst*, 3, Worms-am-Rhein, 1991, 2, p. 159-173. Sont encore parus par la suite, partiellement fondés sur cet article: P. Lombaerde, « Die Wasserkünste des Coudenbergparks in Brüssel », dans *Die Wasserversorgung in der Renaissancezeit*, Mayence, 2000, p. 277-284 (Geschichte der Wasserversorgung, vol. 5); K. De Jonge, « Ein Netz von Grotten und Springbrunnen – Die 'Warande' zu Brüssel um 1600 », dans U. Härting (éd.), *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, catalogue d'exposition, Munich, 2000, p. 89-105; M. Van Nimmen, « De la Cour à la ville. Les eaux de la machine hydraulique de Bruxelles (1601-1858) », dans F. Daelemans & A. Vanrie (éds), *Bruxelles et la vie urbaine. Archives, art, histoire. Recueil d'études dédiées à la mémoire d'Arlette Smolar-Meynart (1938-2001)*, t. 1, Bruxelles, 2001, p. 305-339; C. Deligne, « L'eau dans les Jardins du Palais du Coudenberg à Bruxelles. In-